



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PPGL
MESTRADO EM LETRAS
UFS/SÃO CRISTÓVÃO**

ÉVERTON DE JESUS SANTOS

**“EU-MUNDO-HOMEM”:
A ESTÉTICA HOLÍSTICA DA TRILOGIA ÉPICA DE W. J. SOLHA**

São Cristóvão – SE

Fevereiro de 2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PPGL
MESTRADO EM LETRAS
UFS/SÃO CRISTÓVÃO**

ÉVERTON DE JESUS SANTOS

**“EU-MUNDO-HOMEM”:
A ESTÉTICA HOLÍSTICA DA TRILOGIA ÉPICA DE W. J. SOLHA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho

São Cristóvão – SE

Fevereiro de 2016

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA PROFESSOR
ALBERTO CARVALHO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S237e Santos, Éverton de Jesus
“Eu-mundo-homem”: a estética holística da trilogia épica
de W. J. Solha / Éverton de Jesus Santos; orientador Christina
Bielinski Ramalho. – Itabaiana, 2016.
211 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal
de Sergipe, 2016.

1. Poemas épicos. 2. Triologia épica. 3. Arte e estética. 4.
Holismo. 5. Pós-Modernidade. I. Ramalho, Christina
Bielinski, orient. II. Título.

CDU 82-13

Éverton de Jesus Santos

**“EU-MUNDO-HOMEM”:
A ESTÉTICA HOLÍSTICA DA TRILOGIA ÉPICA DE W. J. SOLHA**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe.

Banca Examinadora

Profª. Dra. Christina Bielinski Ramalho (Presidente)
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá (Avaliador interno)
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Profª. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (Avaliador externo)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Aprovada em:

São Cristóvão - SE, 23 de Fevereiro de 2016.

DEDICATÓRIA/AGRADECIMENTOS

O mundo carece
de mais marcos
de mais tractatus
de vencer mais corvos
e de plantar mais trigais

Pra orgulhar meus pais
a orientadora
o autor
os amigos

falando sobre
holismo
estética
pós-modernismo
poesia épica
trilogia

metaepopeica
eu
mundo
homem
ontologia

Pra tecer amanhã
com letras

suor
pra construção
words
palavras
pra lavra

de obras bravias
do sim ao fim
da pedra à torre
do ser ao fazer
da morte à corte!

Há corvos nos trigais
crocitando astrais
vestidos de luto
num mórbido pesar
na lividez da alma
tecem angústias
tocam a cor

o terror
o espírito criador
expressão da tormenta
que cria e prenuncia!

Há braços e máquinas
na tecnobabel
de verso e ação
compondo pisos
de exagero e loucura
em que deus e diabo
dom e desejo
dão Forma ao Uno
enciclopédia do todo
erguendo a fálica fúria

Flagrem-se os retratos
representações e fatos
coleção de rostos
cada um sendo o homem
santo ou vil
como quer que o tomem
em qualquer esfera
e qualquer mito
e há humanidade:
álbum de fragmentos

Diante disso
a estrada do herói
se poeta, se artista
se leitor ou afeito à crítica
é porta de entrada
percurso de dupla via:
sobe a imortal literatura
desce ao túmulo a vida
fica o texto, vai a mão
não há lápide pra escrita

De arte – subterfúgio das
emoções e vivências -
também se compõe a
existência
e a poesia
lírica, épica, híbrida
que inscreve os eus –
poéticas libidos criativas -
na ordem da cultura
da beleza
do valor
do gosto
arrebol que hominiza!

Agradeço e dedico
ao mesmo tempo
essa pesquisa
ao poema inicialmente
a Solha, a Christina
a Pedro e Marielze
ao CNPq,
aos amigos de todo dia
a quem pôde ser ombro
ou o afago estendido
todos meu lar, família

Há tantos a citar
mas nas reticências vão
estar junto com o carinho
infinito

...
A gratidão é uma fonte
e divido a conquista
mestre agora serei
será o percurso findo
o que ontem partida
hoje pegadas na pista

O espírito se move
move-se a poesia
entre passado e hoje
o eterno desses dias
deixo meu nome no ar
um mural sem moldura
em que dura a palavra
mas se apaga a grafia

Encerrada a obra
contemplo a Forma
reescrevo o mundo
e todos os nomes
parto pro parto
vejo o rebento
no início o poema
a análise
solidão, transpiração
até o ápice, o auge
agora o meu marco:
tratado de uma tríade
trigal do homem-eu!

RESUMO

A relação “eu-mundo-homem” é a síntese de uma trilogia metaepopeica que ontologicamente parte da palavra, vai até o poema, chega aos três pilares citados e segue na direção da eternidade das obras de arte. Diante disso, na perspectiva do revivalismo épico, ou melhor, sob a égide de uma abordagem estética, estilística e estrutural que visa a observar a concepção de arte na pós-modernidade, objetivamos abordar alguns recursos ligados à criação dos poemas épicos de Waldemar José Solha – *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013) –, na medida em que, através deste estudo, poderemos elucidar a filiação das obras à tendência pós-modernista na consecução de um projeto épico cuja matriz se encontra na elaboração de metaepopeias. Para tanto, além de pesquisa bibliográfica, propomos uma análise comparativa entre os livros que formam a trilogia solhiana, para descrevermos as idiossincrasias de cada um, bem como as semelhanças e diferenças entre eles, para, com isso, chegarmos a uma abordagem holística fundamentada em cinco aspectos: a metalinguagem e o mito da criação literária; a presença épica; a hétero-referenciação; o caráter autobiográfico e, por fim, o diálogo interartístico. Nesse sentido, a presente pesquisa parte de um viés teórico-crítico tríplice: estudos sobre Arte e Estética, como os de Aristóteles (1973), Baudelaire (1993), Hegel (2004) e Kant (2010); sobre pós-modernismo e pós-modernidade, como os de Jameson (1996), Santos (2001), Lourenço (2002), Lyotard (2009), Lipovetsky & Serroy (2011) e Hall (2011), e também sobre o épico, como os de Bowra (1945), Pollmann (1973), Madelénat (1986), Silva (1987), Silva (2007), Neiva (2009) e Ramalho (2007; 2013). Por meio da pesquisa, pudemos notar a atualização ou a inexistência de categorias e planos de composição nas epopeias de Solha, além do evidente centramento temático na tessitura poética tornada mito; há, ainda, a presença de recursos gráficos; a profusão de elementos referenciados que permite várias catalogações; a união entre o mundivivencial e o conhecimento enciclopédico; enfim, o eu, o mundo e o homem, aqui, são esferas interligadas, atadas pela poesia, pelos eventos e fatos, e que expressam a totalidade do cosmos: da palavra ao universo, do ser ao fazer e ao existir.

PALAVRAS-CHAVE: Trilogia épica; Solha; Arte e Estética; Pós-modernidade; Holismo.

Abstract

The relation “I-world-man” is the synthesis of a metaepic trilogy that ontologically part of the word, goes to the poem, arrives to the three mentioned pillars and follows towards the eternity of artworks. Therefore, in view of the epic revival, and under the aegis of an aesthetic, stylistic and structural approach which aims to observe the conception of art in postmodernity, we intend to address some aspects related to the creation of the epic poems of Waldemar José Solha – *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) and *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013) –, in that, through this study, we can elucidate the filiation of the works to the postmodernist trend in attainment of an epic project whose headquarters is in the preparation of metaepics. Therefore, besides bibliographic search, we propose a comparative analysis of the books that compose the solhian trilogy, to describe the idiosyncrasies of each, and also similarities and differences between them, in order to, thus, we achieve a holistic approach based on five aspects: the metalanguage and the myth of literary creation; the presence epic; the straight-referencing; the autobiographical feature and, lastly, the interartistic dialogue. In this sense, this research part of a triple theoretical and critical line: studies about Art and Aesthetics, such as Aristóteles (1973), Baudelaire (1993), Hegel (2004) and Kant (2010); about postmodernism and postmodernity, such as Jameson (1996), Santos (2001), Lourenço (2002), Lyotard (2009), Lipovetsky & Serroy (2011) and Hall (2011), and also about the epic, such as Bowra (1945), Pollmann (1973), Madelénat (1986), Silva (1987), Silva (2007), Neiva (2009) and Ramalho (2007; 2013). Through research, we noted the update or the absence of categories and composition plans in the epics, besides the evident theme centering in poetic composition made myth; there is also the presence of graphics mechanisms; the profusion of referenced elements that allows several cataloging; the union between experiential world and the encyclopedic knowledge; ultimately, the self, the world and the man are, here, interconnected spheres, tied for poetry, for the events and facts, and expressing the fullness cosmos: word to the universe, from being to do and to be.

Key-words: Epic trilogy; Solha; Art and Aesthetics; Postmodernity; Holism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.	8
1 DA ARTE E DA ESTÉTICA AO APOGEU DA PÓS-MODERNIDADE.	18
1.1 Estética: reflexões sobre a Arte.	18
1.2 “Mundo mundo vasto mundo”: a aldeia global pós-moderna.	36
2 DO CLÁSSICO AO PÓS-MODERNO E DAS CONTENDAS ÀS NOVAS SENDAS: O ÉPICO REVISITADO.	56
3 O SIGNO DA CRIAÇÃO: A POÉTICA HOLÍSTICA DE SOLHA.	71
3.1 A metalinguagem e o mito da criação literária.	71
3.2 A presença épica.	97
3.3 A hétero-referenciação.	135
3.4 A autorreflexão biográfica	163
3.5 O diálogo interartístico.	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS.	202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	207
ANEXOS.	211

“Há pessoas que se tornam eternas,
mesmo num pequeno espaço de tempo,
mesmo em grande distância”
(Diane Vieira).

INTRODUÇÃO

O engenho e a arte necessários para espalhar por toda parte o canto e o relato épicos não são bem-aventuranças de um luminoso sopro unívoco das Musas sobre Camões. Com diferente intensidade – impetuosa ou branda – tem-se soprado desde antes de Homero e até hoje o fenômeno se perpetua. Muitos poetas sentem a disposição de zéfiro ou bóreas, criando epopeias elucidativas da história, do humano, do si-mesmo, nesse estado de inspiração e inventividade, e tornando-se, por isso, porta-vozes de sua época, de sua comunidade, de seus sentimentos... porta-vozes de um gênero literário que, com o tempo, teve suas feições redefinidas e, contrariando críticas, ainda sobrevive...

O escritor de que trataremos aqui – o paulista radicado na Paraíba Waldemar José Solha – questiona, através do eu-lírico/narrador, no seu segundo épico, *“Por que,/ milênios após Homero,/ parte pra essa obra,/ se o que existe no mundo, em versos,/ já sobra?”* (2012, p. 28). E a resposta é o próprio poema, resultante de um impulso criativo em que o dizer não se sobrepõe ao silenciamento nem teme a quantidade de composições já conhecidas, levando à proeminência do *epos*, esta camada material e imaterial que, ao se manifestar em epopeias, formas épicas híbridas ou outras linguagens, traduz-se como conjunto de manifestações que transmite um repertório integrante da identidade sociocultural, conforme Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho (2007). Por isso, o barco de Ulisses e as naus lusófonas navegam até hoje, mesmo após tantos versos já produzidos, mas que não refreiam a vontade e a capacidade de poetas que são tocados pelas Musas.

Um dos que sentiram o sopro para a poesia épica foi W. J. Solha, que, além de poeta, é um artista com obras em diversos campos, como mostraremos, e há muito se firmou como uma das personas mais expressivas no cenário artístico paraibano. Na compreensão de Hildeberto Barbosa Filho (1996), os índices formais que demarcam o espírito de vanguarda da literatura contemporânea encontram ressonância nos escritos solhianos, nos quais são notados, estilisticamente, a técnica cinematográfica, os rodeios metalinguísticos, a colagem, a fragmentação e o crivo da polêmica, a compulsão iconoclasta, a sinceridade alucinada, a tempestade emotiva de quem julga, os lampejos de coragem, os rasgos de inteligência e paixão, ganhando respaldo ao se colocar em foco uma manifestação determinante: três épicos de curta extensão, mas com surpreendente potencial maquínico de indústria pós-moderna (dizemos isso principalmente pela celeridade do ritmo que cadencia a leitura e também pelo alcance dos referentes, que dilatam a rede globalizada e globalizante presente nesses textos).

Esses índices observados no estilo do escritor estão também na sua trilogia épica. No entanto, antes de aventarmos considerações sobre as obras que compõem o nosso *corpus*, por ora focaremos no autor, para falar que W. J. Solha demonstra ser híbrido¹ em sua atuação por diferentes campos das artes: ele é poeta, romancista, dramaturgo, crítico literário, roteirista, ator, pintor, letrista-compositor; em suma, trata-se de uma figura que lidou com manifestações artísticas variadas, e, nesse caso, a literatura é, hoje, o centro da sua produção. Essa heterogeneidade de ofícios lembra o modo como Marcus Accioly fala a respeito de Leonardo da Vinci: “não foi arquiteto-engenheiro-mecânico-fisiólogo-químico-botânico-cartógrafo-escultor, precursor-da-aviação-e-da-hidráulica, inventor-do-escafandro-e-do-para-quedas-e-do-isqueiro, além de pintor?” (2005, p. 40). Diante disso, na sequência, mostraremos que, a partir do exame do currículo que nos foi gentilmente cedido por Solha, essa variedade de trabalhos produzidos por ele, do teatro ao romance, da pintura à crítica, passando por roteiro para balé e parceria com compositores, esclarece esse trânsito artístico.

No tocante à área literária, que é a que mais nos interessa, e, mais especificamente, no que se refere às epopeias solhianas, em 2004 foi publicado o primeiro livro da trilogia épica, *Trigal com Corvos*, que recebeu o Prêmio João Cabral de Melo Neto, em 2005, concedido pela União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro (UBE-RJ). Em 2012, Solha lançou seu segundo épico, *Marco do Mundo*, e, em 2013, o terceiro, *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus*. Esses livros, que, juntos, chegam a quase trezentas páginas, integram um movimento de exteriorização do escritor, que passa de uma epopeia centrada no Eu, na primeira obra, para uma centrada no Mundo, na segunda, e no Homem, na última, daí termos cunhado a relação que, a nosso ver, sintetiza a trilogia devido à sua abrangência holística, dando a ver, ontologicamente, a base da tríade epopeica: eis o “eu-mundo-homem”.

Quanto à tradição épica dita pós-modernista, faz-se salutar apresentar, a título de ilustração, alguns escritores contemporâneos de Solha e os textos épicos mais conhecidos deles, de forma a dar visibilidade à tradição que os engloba no mesmo cenário. Nessa perspectiva, podemos mencionar o já citado Marcus Accioly (*Nordestinados*, 1971; *Latinomérica*, 2001),

¹ Por diversas vezes, utilizaremos o termo hibridismo ou híbrido para nos referirmos a Solha ou às suas obras. Partimos, pois, do que Peter Burke (2003) fala em relação não apenas ao hibridismo estar em toda parte e em quase todos os domínios da cultura, seja na religião, filosofia, língua, arquitetura, música, literatura, etc. Os processos de hibridização, segundo o autor, são três e envolvem artefatos (como igrejas, textos, mobílias, imagens, estereótipos); práticas (na música, na linguagem, no esporte, na religião, nas festividades, nos governos), e povos (como grupos híbridos – os anglo-indianos e os afro-americanos; indivíduos filhos de pais de nacionalidades diferentes). Diante desse quadro de envolvimento entre culturas e modos de existência, falamos em hibridismo nas obras solhianas devido à heterogeneidade de materiais com que o poeta trabalha e à forma como os usa, o que nos leva a perceber a interação entre os fenômenos e a consequente coexistência global, no âmbito da trilogia épica, de múltiplos signos, por vezes opostos entre si.

Neide Archanjo (*As Marinhas*, 1984), Alexei Bueno (*Os resistentes*, 2001), Helena Parente Cunha (*Caminhos de quando e além*, 2007), Adriano Espínola (*Táxi*, 1986; *Em trânsito*, 1996), Leda Miranda Hühne (*A cor da terra*, 1981; *O jardim silencioso*, 1995), Stella Leonardos (*Romanceiro de Anita e Garibaldi*, 1977; *Rapsódia Sergipana*, 1995) e Raquel Naveira (*Guerra entre irmãos*, 1993; *Caraguatá*, 1996).

Voltando a Solha, além da trilogia épica que constitui nosso *corpus*, ele publicou oito romances (alguns premiados nacionalmente), quais sejam: *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (Prêmio Fernando Chinaglia, em 1974, publicado pela Record, em 1975); *A Canga* (menção especial no Prêmio Fernando Chinaglia, em 1974; segundo lugar no Prêmio Caixa Econômica de Goiás, em 1975; menção honrosa no Prêmio Remington de Literatura em 1977); *A verdadeira estória de Jesus* (1979); *Zé Américo foi Princeso no Trono da Monarquia* (1984); *A batalha de Oliveiros* (1988); *Shake-up* (1997); *Arkáditch* (2001) e *Relato de Prócula* (2009), ganhador do Prêmio de Incentivo à Literatura da Funarte, em 2007.

Ainda em prosa, publicou, em 2005, a coletânea de contos *História universal da angústia*, sendo finalista do Prêmio Jabuti, em 2006, e recebendo o Prêmio Graciliano Ramos, da UBE-RJ no mesmo ano. No que se refere à sua atividade no gênero dramático e, logo, sua passagem pelo teatro, escreveu e montou as peças *A Canga* (1968), *A Batalha de OL contra o Gigante FERR* (1986) e *A verdadeira estória de Jesus* (1988), além das obras escritas por ele e montadas por outros produtores: *Burgueses ou Meliantes?* (1982), *Papa-Rabo* (1982), *A Batalha de Oliveiros contra o Gigante Ferrabrás* (1991) e *A Bagaceira* (s. d.).

São dele, outrossim, os ensaios que compõem a obra *Sobre 50 Livros de autores brasileiros contemporâneos que eu gostaria de ter assinado* (2012), o roteiro para balé *Caldo de cana*, as parcerias com compositores em *Via-Sacra*, *Cantata pra Alagamar*, *Réquiem contestado*, *Cantata Bruta* e a ópera *Dulcineia e Trancoso*, além do painel *Homenagem a Shakespeare*, composto por trinta e seis telas, exposto no auditório da reitoria da UFPB, e do quadro *A Ceia*, afixado no Sindicato dos Bancários da Paraíba, destacando-se ainda as mais de duzentas pinturas assinadas pelo artista. Suas participações em curtas e longas-metragens, também reconhecidas com premiações, incluem a produção de *O Salário da Morte* (longa) e o roteiro de *A Canga* (curta), nos quais também foi ator; além dos papéis nos longas *O salário da morte*, *Fogo morto*, *Soledade*, *Lua cambará*, *Bezerra de Menezes*, *O som ao redor* e *Era uma vez eu, Verônica* – pelo qual ganhou o prêmio de melhor ator coadjuvante no Festival de Cinema de Brasília de 2012; e nos curtas *A Casa Tomada* e *Antoninha* – este lhe rendendo o prêmio de melhor ator no Festival de Curtas do Vale do Jacuípe, em 2013.

A gama de produções de Solha comprova sua versatilidade e seu empenho para enveredar por diversas áreas construindo objetos estéticos. Como será destacado, essa imbricação entre campos distintos reflete-se diretamente na concepção dos seus poemas épicos, nos quais o diálogo interartístico é recorrente e demonstra não apenas a erudição do artista, mas chama a atenção para a coexistência das artes nos escritos solhianos. Ademais, no que diz respeito ao seu trabalho como escritor, ele continua em atividade, o que se percebe pela publicação do livro de poesia *DeuS e outros quarenta PrObLEMAS*, lançado em julho de 2015, corroborando assim a incessante entrega do artista à criação de novas obras e comprovando que escrever é a atividade artística mais cultivada por Solha em sua vida.

Após essa explanação geral, que nos serve como contextualização sobre autor, obra e tendência literária, partimos para o seguinte pensamento de Accioly, no qual reside, exemplarmente, a síntese da matéria a ser desenvolvida nesta pesquisa: “não é propriamente a ‘beleza da velocidade’ da época de hoje que interessa, antes é o resultado da beleza: o equilíbrio estético do equilíbrio industrial” (2005, p. 43). De forma condensada, faz-se referência aí ao projeto do realismo épico, que catalisa a arte pós-moderna e o período pós-industrial atual, numa busca pelo Belo estético vinculado a essas duas instâncias, de modo que o interesse consiste na harmonia entre ambas, bem como na conformidade entre tradição e ruptura, tempo e espaço, individual e coletivo, material e metafísico, antilirismo, narratividade e metalinguagem, remetendo tudo isso a uma consciência crítica do poeta na epopeia e ao revivalismo de um gênero erroneamente acusado de morto e ultrapassado.

Diante disso, buscamos tratar aqui da beleza artística em três poemas épicos, e não da pura apreensão subjetiva dela: para tanto, na constituição desse estudo sobre uma trilogia épica, abordaremos a questão da estética, elucidando ao mesmo tempo aspectos recorrentes ou variantes do estilo do escritor, mas também o modo como ele arquiteta literariamente a forma e os temas e como os elabora e os reconfigura; será possível ainda analisar a relação entre as obras e o seu contexto de produção, para que se perceba de que modo são introjetadas as compleições da época; e é, também, relevante refletir a respeito da função da arte literária na sua expressão sensível, valorativa e pedagógica. Diante disso, o resultado da beleza, conforme o concebemos neste trabalho, fundamenta-se, pois, na culminância entre a pós-modernidade como feixe de injunções e a tendência pós-modernista em arte, cujo contato, nodal e indissolúvel, penetra na composição dos objetos estéticos, promovendo assim novos traços estilísticos e novas aberturas para a fruição e a contemplação dos textos da era da velocidade.

Enviesando pelas particularidades da tendência pós-modernista na literatura ocidental, esta engloba, como pontos gerais, os seguintes aspectos, segundo Domício Proença Filho (1995): intensificação do ludismo, utilização deliberada da intertextualidade, ecletismo estilístico, exercício da metalinguagem, figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico, fragmentarismo do mundo no fragmentarismo textual, intensificação dos elementos da autoconsciência e da autorreflexão, posicionamento antirracionalista e antiburguês, centramento na linguagem, exaltação do prazer, presença do humor, e, mais especificamente na poesia, aparecem três posicionamentos que se superpõem, além de outras especificidades:

uma poesia confessional altamente personalizada, uma poesia baseada em componentes objetivos e uma poesia da imagem profunda, que utiliza de maneira controlada uma poética surrealista; uma preferência por elementos de caráter pessoal, social e antiformal, em oposição imediata ao Modernismo, no que este tem de ênfase ao complexo, ao paradoxal, ao formalismo, à tradição literária e ao historicismo; finalmente, efetiva-se uma tentativa de oralização do poema, com forte preocupação com a comunicação à comunidade (PROENÇA FILHO, 1995, p. 45).

Este painel dá conta das transformações estilísticas e estéticas que recaíram sobre a criação literária a partir da segunda metade do século XX; transformações estas que se colocam sob a intersecção entre a cultura na pós-modernidade e a ascensão da economia pós-industrial, informacional e cibernética, tendo impacto sobre o modo como os escritores criam suas obras, nas quais índices formais – a intertextualidade, o ecletismo, o fragmentarismo, a metalinguagem, a autorreflexão, a leitura engajada e a proximidade com o popular – passam a ser incorporados, e, como veremos na nossa análise, introjetam-se também na trilogia que é *corpus* deste estudo. Para ilustrar o que foi falado sobre a poesia e a literatura pós-modernas, apresentamos uma estrofe do primeiro livro da tríade em tela, *Trigal com Corvos*:

Ao ver as batalhas no Vietnã
no Iraque
Malvinas
sempre com impressionante cobertura ao vivo
da televisão
percebo que elas sempre foram grandes espetáculos... esportivos
de Homero a Spielberg
de Tolstoy ao Jornal das Oito
só que pra valer
com navios afundados
aviões fulminados
milhões de seres humanos
mortos ou estropiados
países arrasados

(SOLHA, 2004, p. 59-60).

De um ponto de vista cáustico, a leitura sobre as batalhas que assolam países é despida do seu teor trágico, e sobressai o caráter agonístico, do jogo pelo jogo. A reflexão enquadra as atrocidades sob a perspectiva de “grandes espetáculos... esportivos [...] só que pra valer”, uma vez que ultrapassam as guerras homéricas, as dos filmes de Steven Spielberg, as brutalidades bélicas em Tolstói, bem como as reportagens televisionadas – até ao vivo – pelos jornais. A diferença é que não se trata nem de ficção nem de meras cenas irreais: navios, aviões, seres humanos, países, tudo fica destruído diante do terror (não apenas no Vietnã, no Iraque, nas Malvinas). Observando o contexto da forma artística, por sua vez, o foco recai menos no texto e mais na denúncia da maneira como se banaliza a guerra e não se põe fim aos “espetáculos”. São trazidos elementos do âmbito social, fincados em meditações do poeta, mostrados de modo contundente e amplo (basta vermos os referentes citados), a partir de versos curtos, simples, cuja função é comunicar e polemizar, e a sinceridade solhiana articula bem isso.

Para além dos dois eixos a serem discutidos à luz de teorias e críticas, quais sejam, a Estética como reflexão sobre a Arte e a apreensão da conjuntura relacionada à pós-modernidade, o nosso trabalho tem em vista descrever e compreender alguns dos elementos organizacionais da trilogia épica de Solha, a fim de, através da variância ou não deles, caracterizarmos a produção épico-lírica solhiana pelos vieses estético, estilístico, estrutural e temático. Temos em vista, para tanto, ressaltar a manifestação do estilo, em suas feições as mais diversas – das fontes aos recursos utilizados –, de modo que os mecanismos criativos da poética solhiana sejam evidenciados. Com isso, pretendemos, sobretudo, chegar à concepção de beleza estética que é intrínseca ao cantar contando ou contar cantando das epopeias em foco, na medida em que a meditação – ainda que subjetiva – sobre o conteúdo delas direciona um tipo de abordagem ao mesmo tempo estrutural, temática e estilística.

Esse modelo de investigação, ou seja, a metodologia estilístico-estruturalista que norteia a nossa proposta analítica tem como pontos básicos, segundo Élisabeth Ravoux Rallo (2005): a análise sincrônica independente da diacrônica; o texto possui autonomia e pode ser estudado por si mesmo; há um nível estratégico da obra que define sua organização, a qual, por sua vez, pode ser descrita. Por conseguinte, ao tomarmos cada um dos três poemas épicos individual ou conjuntamente, o *Trigal*, o *Marco* e o *Tractatus*, tentaremos notar suas idiossincrasias², bem como ressaltar suas diferenças, tomando-os sempre como objetos artísticos situados no tempo-

² A definição de idiossincrasia – temperamento particular – aplica-se aqui aos recursos identificados na poesia solhiana, de modo que as peculiaridades estéticas ressaltadas nas nossas análises nos ajudarão a construir um painel da tessitura épica da trilogia.

espaço e movidos por uma elaboração cujo fim é a beleza. Trataremos, sobretudo, dos modos de configuração poemática que fazem dos poemas solhianos a expressão, pela linguagem, do hodierno através da fragmentação do eu, do homem e do mundo: arrebóis poéticos fincados num fecundo e pulsante caos trans-histórico.

Partimos, nesse sentido, de uma perspectiva comparativista, tanto em relação ao *corpus* com ele mesmo – um cotejo entre os livros da trilogia –, quanto do *corpus* com textos que, direta ou indiretamente, são envolvidos nas epopeias de que dispomos (como a Bíblia, o *Ecce Homo*, de Nietzsche, a tela *Trigal com Corvos*, de Van Gogh). Além disso, atentamos para a recepção da arte como um polo ativo de construção dos sentidos das materialidades, o que, desse modo, viabiliza a interpretação voltada não apenas para os aspectos estilísticos, mas também para um tipo de abordagem temática e semântica. Por meio dessa abordagem, poder-se-á, num nível elementar, investigar de que modo Solha leu/escreveu aquele pintor holandês, a Torre de Babel ou a Humanidade (por vezes através da figura de Cristo), respectivamente no primeiro, no segundo e no terceiro livros, bem como de que modo nós, também receptores de textos, podemos relacioná-los e escrevê-los; já num nível profundo, por seu turno, o trabalho comparativo nos direcionará a um entendimento desde que os diálogos propostos clarifiquem a organização dos mecanismos e da trilogia e nos permitam engendrar a compreensão da beleza, do prazer e do conhecimento como efeitos da fruição estética.

Ressaltamos que a nossa hipótese repousa na criação de um projeto épico do escritor W. J. Solha, em que as três obras representam uma ontologia baseada no Eu, no Mundo e no Homem como vértices da existência – o que, a nosso ver, configura uma visão holística centrada na relação “eu-mundo-homem”, como já citamos. Essa faceta da escrita solhiana na trilogia perfaz artisticamente a trajetória de eus-líricos/narradores oniscientes, críticos, e, sobretudo, recriadores da história, o que é feito pelo artifício da poesia através da significação da palavra. Logo, falar em epopeias solhianas desemboca num constructo que, para além da estrutura de que são feitas, aludem a um metadiscurso, a um metarrelato, em que o ato da criação converte-se como matéria do poeta e como um fundamento estético que visa a perscrutar todos os interstícios em nome de uma arte dialógica, consciente de si e híbrida, visto que o metapoético – neste caso, o metaepopeico – se eleva como nível concreto através do qual a linguagem – pela via da intratextualidade, da hétero-referência e da fragmentação – tenta representar a realidade

atual, e isso por meio de uma virtual estrutura triangular, na qual o Eu, o Mundo e o Homem são os vértices e delimitam o todo, daí o holismo³, a ontologia.

Alude-se, portanto, a uma realidade transformada em impulso artístico de formas variadas, pois, em Solha, vemos que o *Trigal com Corvos*, tão expressionista quanto o quadro homônimo de Van Gogh, o qual é repintado literariamente pelo artista paraibano, é uma obra em que se visualizam a sensibilidade e a angústia de um eu-lírico/narrador imerso na subjetividade e na necessidade de imortalidade através da arte. Em *Marco do Mundo* (2012), por sua vez, assiste-se à construção de uma torre poética “confusa”, análoga à mitológica Babel bíblica, porém megalomanamente maquinica, na qual são amalgamados, a partir de um ponto de vista irônico e contradiscursivo, diversos referentes que constituem os pilares do engenhoso edifício. Por fim, selando a tríade com *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013), a discussão parte para um âmbito mais metafísico e transcendental, na busca de compreender a composição humana tanto como criadora quanto como criação, e isso mediante um debate filosófico cujo centro é a palavra, o verbo, e cujas figuras principais são, explicitamente, Jesus Cristo, e, metonímica e implicitamente, toda a humanidade.

Em face do que tem sido tratado aqui, a nossa pesquisa, para ser desenvolvida, necessita de ser dividida em três seções, de forma que possamos atingir os objetivos propostos. Levando em consideração que a nossa revisão bibliográfica partirá de três frentes – uma especificamente voltada para o estudo da arte e da estética; outra que nos dará embasamento para o devido tratamento da pós-modernidade e do pós-modernismo, e a terceira, que tratará do gênero épico –, tentaremos, na revisão da literatura e nas nossas análises, priorizar uma correlação entre as partes, de forma que consigamos aliar as teorias aos nossos estudos quando da nossa discussão cujo foco é a trilogia solhiana, na terceira seção. Para tanto, seguiremos a seguinte estrutura:

A seção 1 – **Da arte e da estética ao apogeu da Pós-modernidade** – foi dividida em duas partes: “Estética: reflexões sobre a Arte” e “‘Mundo mundo vasto mundo’: a aldeia global pós-moderna”. Na primeira, baseados em Aristóteles (1973), Baudelaire (1993), Hegel (2004), Kant (2010), Schiller (2002), Adorno (s. d.), Pessoa (s. d.) e Suassuna (2009), trataremos da relação que os objetos artísticos estabelecem com a contemplação e com a produção do prazer, do conhecimento, da formação do caráter do indivíduo, além de trazermos discussões sobre o belo, o gosto e a criação artística. Quanto à segunda, nela exploraremos, tendo em vista os trabalhos de Hutcheon (1991), Jameson (1996), Tarnas (2001), Santos (2001), Seidel (2001),

³ No sentido tratado aqui, a visão holística é composta por cada um dos elementos que formam um todo. Cada elemento é tomado como um evento que interage com os demais e, juntos, refletem o paradigma holístico.

Lourenço (2002), Guinsburg & Fernandes (2005), Souza (2005), Lyotard (2009), Lipovetsky & Serroy (2011) e Hall (2011), como se configura a era pós-moderna e globalizada e quais os efeitos para a conjuntura humano-existencial e para o mundo, na medida em que influi diretamente na apreensão da realidade.

A seção 2 – **Do clássico ao pós-moderno e das contendidas às novas sendas:** o épico revisitado – reunirá, por seu turno, diferentes pontos de vista sobre o gênero épico, com considerações de Bowra (1945), Aristóteles (1973), Pollmann (1973), Madelénat (1986), Silva (1987), Schuler (1992), Hegel (2004), Silva (2007), Neiva (2009), Mesa Gancedo (2009), Merchant (2010) e Ramalho (2007; 2013). Procederemos, nela, a uma defesa das epopeias como textos significativos da tradição literária, principalmente ocidental, ainda que haja estudiosos que afirmem a superação e morte desses textos, e traçaremos um percurso sintético até os dias atuais, de modo a justificar e compreender a permanência, a evolução e a atualização do gênero épico através dos tempos.

Para além dessas duas seções teóricas, a terceira – **O signo da criação:** a poética holística de Solha – trará as nossas análises e discussões acerca da trilogia, partindo da apreciação do nosso *corpus*, o qual será abordado através de cinco pontos já delimitados: a) a metalinguagem e o mito da criação literária – aqui, trataremos da construção da matéria épica, que, como veremos, se refere ao próprio ato de escritura dos poemas; b) a presença épica – tópico referente ao modo como as três obras se organizam, mediante a intersecção dos planos e das categorias; c) a hétero-referenciação – neste, faremos, a partir de uma análise semiológica, a recolha e o arranjo dos referentes que, por sua heterogeneidade ordenada pelo fio da poesia, dão ainda mais vigor à manifestação da pós-modernidade na trilogia; d) a autorreflexão biográfica – visualizaremos, nesta perspectiva, como o eu-lírico/narrador por vezes sobrepõe o elemento subjetivo ao narrativo, elaborando e liricizando memórias do autor e as inscrevendo nos textos; e, por último, e) o diálogo interartístico – cuja ênfase é o exame do inventário de referentes das variadas artes que são colocados na expressão dessas epopeias.

Como contributo teórico acerca dos temas acima discutidos, nortearão as nossas investigações textos como “Portulanos”, de Marcus Accioly (2001), *As fontes da criação literária*, de Carmelo Bonet (1970), *A vida escrita*, de Ruth Brandão (2006), *Poemas épicos: estratégias de leitura*, de Christina Ramalho (2013) e “Pequena sabatina ao artista W. J. Solha”, de Fabrício Brandão, publicado no jornal *O Nheçuano*, em 2012, dentre outros, que serão agregados com o desenvolvimento da pesquisa.

Finalmente, destacamos que a tessitura do nosso estudo vai na direção do revivalismo e do reconhecimento hoje dados ao épico, gênero este que subsiste e que está tão vivaz quanto o romance e o poema lírico. Além disso, valorizar obras nacionais não-canônicas viabiliza a projeção de autores cuja fortuna crítica ainda está sendo valorada. Com efeito, a composição do quadro estético, estilístico, temático e estrutural do *Trigal*, do *Marco* e do *Tractatus*, como a conceberemos, favorece a construção do conhecimento sob um enfoque múltiplo.

Assim sendo, enredados nas malhas dessas epopeias, somos desafiados a destrinchar as minúcias e a elucidar a criação da arte e dos seus resultantes. Nesse sentido, as teorias nos serão essenciais, bem como o engenho; e o Poeta – o eu-lírico/narrador, instância de enunciação (explícita ou latente) da trilogia – nos ajudará, assim como Calíope, a musa da poesia épica, na nossa tarefa de compreender em que sentido a pós-modernidade, a reflexão estética e uma trilogia épica empreendem o potencial humanizador, fruidor e subjetivo de que a arte é dotada.

1 DA ARTE E DA ESTÉTICA AO APOGEU DA PÓS-MODERNIDADE

Esta seção, cujo principal interesse é tratar da Arte em geral e da Estética como atividade reflexiva que contempla a arte e o belo artístico, apresenta, para tanto, considerações de Aristóteles (1973), Baudelaire (1993), Hegel (2004), Kant (2010), Schiller (2002), Adorno (s. d.), Pessoa (s. d.) e Suassuna (2009), dando-se destaque, de modo específico, o mais das vezes, ao que um ou outro fala da poesia, principalmente a épica. Essa fundamentação tem em vista situar a problemática da Arte em suas manifestações em objetos artísticos e, outrossim, como ela é apreendida e significada, uma vez que conceitos como Belo e prazer são basilares no que diz respeito às apreciações promovidas pela Estética.

Mas não apenas isso: depois de traçarmos esse percurso que abrange desde a concepção clássica de arte e estética até a moderna, chegaremos, num segundo momento dessa seção, ao âmbito da pós-modernidade, para situarmos esse atual período de mudanças em todas as esferas da vida social, inclusive a artística, além de que, ao entrarmos nessas discussões – baseados em Hutcheon (1991), Jameson (1996), Tarnas (2001), Santos (2001), Seidel (2001), Lourenço (2002), Guinsburg & Fernandes (2005), Souza (2005), Lyotard (2009), Lipovetsky & Serroy (2011) e Hall (2011) –, veremos como o processamento dessas transformações, decorrentes de fatores como a globalização e a tecnologia, perpassa a humanidade contemporânea e encontra expressão no campo das artes, como a literatura, no qual a trilogia épica pós-moderna de Solha se insere.

1.1 Estética: reflexões sobre a Arte

Em sua *Poética*, Aristóteles (1973) se detém no estudo da arte poética em si mesma e em seus variados gêneros (tragédia, comédia, epopeia), apontando, na conquista do belo poético, essencialmente um dos intuitos da arte: alcançar a beleza. O meio que o filósofo atesta como sendo o utilizado para a produção de objetos artísticos é, com efeito, a imitação, seja através das cores, da voz, das atitudes, do ritmo, da linguagem, da harmonia ou do metro, em suma, da representação, exprimindo, com isso, as paixões, os caracteres e as ações. Nesse representar, imitam-se, sobretudo, na poesia, os homens, bons ou ruins, melhores ou piores do que somos, e isso a depender da prática do vício ou da virtude.

No que se refere à origem da poesia, o filósofo grego diz que a imitação é um componente do instinto humano, manifestando-se desde a infância, sendo uma aptidão mais desenvolvida nos homens do que em outros animais. Daí se evidenciar a finalidade da imitação: o homem imita para conhecer, para aprender, na medida em que isso lhe dá prazer, mesmo que essa satisfação seja experimentada rapidamente. Esse deleite também advém da observação de objetos artísticos, como imagens que reproduzem objetos ou sua execução sem a comparação direta com o objeto original, pois a contemplação, além de instruir o observador, leva-o a discorrer sobre o que vê – logo, a crítica do gosto, como Kant discorrerá.

Há milênios, os homens mais aptos à imitação foram criando a poesia, tendo como base a improvisação através da oralidade. Com a divisão da arte poética em gêneros, o caráter moral do imitador era impelido a optar por uma espécie de poesia, seja aquela dirigida à glorificação das belas ações e dos seus realizadores; aquelas que se voltavam às pessoas ordinárias para as censurar; ou aquelas que elogiavam seus heróis por meio de hinos laudatórios. Há também três maneiras de imitar segundo a observação das coisas: como elas eram ou são; como deveriam ser; ou como os outros dizem que são ou que parecem ser.

A existência do belo, na visão aristotélica, tem como condições a grandeza e a ordem, respectivamente pela dimensão e pela sequência das partes que constituem um todo poético, de maneira que a imitação seja una e total e que as partes estejam entrosadas. Esse pré-requisito da mimese, para que a necessidade ou a verossimilhança da obra sejam alcançadas, é da competência do autor, que elenca acontecimentos e episódios, por meio da ação de indivíduos exemplares ou ridículos, e é a partir dessa exposição que se poderão originar o sentimento de terror e a compaixão (na tragédia), ou o riso (na comédia), sentimentos estes que passarão pela experimentação catártica. Em linhas gerais, tomando o famigerado conceito de catarse como purificação e purgação, ela pode ser conceituada como a supressão da emoção demasiada, de modo a se restabelecer o equilíbrio normal nos espectadores.

Sinteticamente, retomando pontos centrais do estudo crítico de Aristóteles, vemos que imitação, representação e mimese são termos basilares; além disso, fala-se em meios, objetos e maneiras de imitar, ao passo que Sófocles, na tragédia, e Homero, na epopeia, tornam-se, na arte poética, os poetas/artistas que compõem exemplarmente suas obras, conquistando, dessa maneira, o Belo. O prazer, o conhecimento e as emoções advindas da imitação são, portanto, resultado do contato com o sublime da arte, com o desejo de expressar-se e com a necessidade humana de instruir-se. Essas e outras exposições contidas na *Poética* aristotélica colocam esse texto no centro de muitas discussões, pelas substanciais contribuições dadas à crítica da

representação, ainda que, no que se refere ao épico, ela tenha servido como modelo para um tipo de produção de epopeias que se esgotou, mas que foi compreendido por muitos estudiosos até o século XVIII como o único tipo de épica realizável. Disso resultaram muitas contendas e muitos preconceitos, os quais serão discutidos aqui posteriormente.

Continuamos essa apresentação sobre a Estética com o quarto volume do trabalho de Friedrich Hegel (2004), no qual nos deteremos mais especificamente nas proposições sobre a poesia, principalmente a épica. No entanto, no que concerne à arte, num primeiro momento, trazemos o que diz o autor, para quem “A arte, em todas as relações, deve nos colocar em um outro terreno que aquele que ocupamos em nossa vida costumeira, bem como em nosso representar e agir religiosos e nas especulações da ciência” (HEGEL, 2004, p. 55-6). Logo, o espaço do artístico é o do não convencional, da projeção para um mundo que mostre aquilo que a representação religiosa ou científica propõe, e que lide, por exemplo, no campo da expressão linguística, com uma linguagem desnaturalizada, transgressora do uso cotidiano, implantada num novo *status quo*, mais simbólico e profundo, e que, por isso, exige outro nível de manifestação e, conseqüentemente, de compreensão.

Hegel também aborda a noção de interioridade e sensibilidade como essenciais na produção da arte, na medida em que, segundo ele, “O interior certamente se exterioriza [...] a fim de expressar o Conteúdo do espírito tal como ele está no interior da fantasia enquanto fantasia” (2004, p. 15). São, pois, as chamadas Formas espirituais – a representação, a intuição, os sentimentos – que, de maneira pormenorizada, fornecem o material a ser tratado artisticamente, como o faz Solha, ao passo que a expressão do conteúdo interior presente no artista volta-se à manifestação daquilo que é fantasia, ou seja, daquilo que não pertence ao exterior, ao palpável, e, sim, ao nível do subjetivo. Para Hegel, isso é aplicável diretamente à situação da poesia como forma de arte que se configura para fora, uma vez que ela “envolve e permite que sejam configurados por ela todo o conteúdo, todas as coisas espirituais e naturais, as histórias, os atos, as atividades, os estados interiores e exteriores” (Idem, p. 17). Nota-se, portanto, o valor da expressão poética, considerada a arte universal, capaz de representar em qualquer forma qualquer matéria, e que, sobrevivendo sob a pertinência da fantasia, visa à apreensão de conteúdos para além das formas arquitetônicas, escultóricas, pictóricas, plásticas, musicais, uma vez que se traduz no discurso através do arranjo da linguagem, seja no afastamento do prosaico ou na submissão à comunicação linguística.

No tocante à função da arte, em Hegel, o filósofo diz que ela serve para expressar o si-mesmo do artista – no caso abaixo, o orador –, como expomos a seguir:

embora o orador tome para si igualmente da efetividade dada, de circunstâncias e intenções reais determinadas a oportunidade e o conteúdo para a sua obra de arte, permanece, todavia, em primeiro lugar, o que ele expressa, o seu juízo livre, o seu modo de pensar próprio, sua finalidade subjetiva, imanente, junto aos quais ele pode estar vivamente com o seu si-mesmo [...] inteiro (HEGEL, 2004, p. 39-40).

Partindo dessa proposição, se trocarmos a palavra “orador” por “artista”, não observaremos mudança na concepção hegeliana, que pode ser aplicada à substancialidade das obras de arte como um todo. Na citação, o autor fala em efetividade, circunstâncias, intenções, conteúdo, juízo, modo de pensar, finalidade. Tudo isso é constituinte da vivacidade do manifestar artístico, logo que o si-mesmo se presentifica como potência de expressividade, como subjetividade sempre em vias de produzir e compor objetos, os quais, por seu turno, são dotados de uma matéria que se expande no campo do representar interior, do intuir e do sentir para um mundo objetivo, encaminhando-se, desta feita, para uma configuração-para-fora. Isso é perceptível na trilogia de Solha, na trajetória em que o eu, o mundo e o homem configuram respectivamente um movimento subjetivo, objetivo e subjetivo-objetivo, como mostraremos.

Focalizando a poesia épica, o filósofo expõe que esse tipo de poema trata do acontecer de uma ação rica e conectada a uma época e a uma nação, unindo a expressividade interior da matéria épica – o mundo representado – à objetividade real da sequência exterior – a expressão poética –, formando assim uma totalidade orgânica. Nesse contexto, ainda que seja fruto da individualidade criadora de um único indivíduo, na visão de Hegel, a epopeia é “a Bíblia de um povo, e toda nação grande e significativa tem tais livros absolutamente primeiros, nos quais é expressado para eles o que é seu espírito originário” (2004, p. 92). Com isso, pode-se dizer que esses textos, além de monumentos legados à consciência coletiva, lançam as bases para a efetivação de um conjunto de estados que, se não fossem transformados em linguagem, não chegariam a ser conhecidos, mas, quando amalgamados na “poesia da existência humana” (Idem, p. 124) que é a epopeia, tornam-se emblemas da figuração do real, dos estados interiores e da totalidade de um mundo.

É sabido que Hegel é um dos estudiosos que afirmam a substituição do épico pelo romanesco, ou seja, desse tipo de arte poética por uma produção artística narrativa. Essa declaração, como destacaremos em seção posterior, sobre os poemas longos, trata de uma modificação espaciotemporal marcada pelo advento da burguesia e que se reflete em toda estrutura social, inclusive nas manifestações artísticas. No entanto, mesmo que devido à ascensão da era industrial tenha se originado um outro gênero, ele não substituiu a epopeia,

ambos coexistem e continuam sendo formas de exposição de conteúdos forjados no nível do individual, mas que dão conta do todo: eis uma semelhança entre esses dois gêneros literários.

No que diz respeito à finalidade de toda a arte, em Hegel, diz-se que o objetivo dela é “a identidade produzida por meio do espírito, na [...] qual o eterno, o divino, o verdadeiro em si e para si é [sic] revelado em aparição e forma reais para a nossa intuição exterior, para o ânimo e para a representação” (2004, p. 275). Nota-se que, ao identificar a manifestação artística como evidência de uma identidade espiritual elaborada e externalizada por meio de objetos artísticos, apreende-se a arte como revelação do fantástico, do místico, do abstrato, do inapreensível, daquilo que está no âmago do ser e que, através da arte, enforma-se e vive, sem que seja necessário ocupar-se com conceitos como agradável e útil, mas sim com o fenômeno, a sensibilidade, a Forma, o Conteúdo, a finitude, a verdade, no ensejo de que a arte possa se constituir, na história mundial, como “o lado mais belo e a melhor recompensa para o trabalho duro no efetivo e os esforços árduos do conhecimento” (Idem, p. 275-76), e isso Solha faz.

Já na esteira de uma teoria estética que lida basicamente com o chamado juízo de gosto, nos deteremos em Immanuel Kant (2010), em cujas exposições a ênfase recai sobre o sentimento de prazer ou desprazer de um determinado sujeito frente a um objeto estético pelo qual se interessa – daí a noção de gosto estético. Nessa relação, prescinde-se da existência da coisa, e, por meio da intuição ou da reflexão, podemos dizer se algo é ou não belo, ajuizando também sobre se é ou não agradável, gracioso, encantador, ou se produz prazer, posto que os homens, “cada um segundo o seu modo de ver as coisas, tendem a um objetivo que é para qualquer um o deleite” (KANT, 2010, p. 51). Portanto, entende-se que o juízo de gosto, para esse filósofo, é meramente contemplativo, na medida em que observa não a existência de um objeto, mas se ele causa o prazer ou o desprazer, sendo que, como vimos, o primeiro dessa dupla – o prazer – é aquele que o homem busca, bem como a felicidade e a fruição do belo. Não obstante essas particularidades que apontam para a fruição subjetiva, Kant percebe o juízo de gosto como a postura contemplativa de um ser sobre um objeto, buscando com isso o consentimento de outro ser que possa afirmar a veracidade ou a plausibilidade do juízo imputado, isso porque “quem declara algo belo quer que qualquer um *deva* aprovar o objeto em apreço e igualmente declará-lo belo” (Idem, p. 83).

Na concepção kantiana, a arte distingue-se da natureza, da ciência e do ofício, respectivamente porque ela produz obras, é uma habilidade humana e pela sua liberdade na criação, ou melhor, por não ser remunerada: esses três aspectos situam a diferenciação entre a arte e os outros “campos” anteriormente citados. Kant expõe ainda que “a arte tem sempre uma

determinada intenção de produzir algo” (2010, p. 152), o que corrobora o princípio de uma genialidade criativa – de um gênio ou engenho –, posta a serviço da composição de objetos belos, os quais, por sua vez, são ajuizados tendo em vista o gosto e o prazer. A arte, ainda seguindo nessa teorização, possui uma beleza que não é a da natureza, visto que “Uma beleza da natureza é uma *coisa bela*; a beleza da arte é uma *representação bela* de uma coisa” (Idem, p. 157), o que, em outras palavras, significa que, na natureza, há o belo original, há a coisa em si, na qual o belo é intrínseco e imanente; já na esfera da arte, por sua vez, o que há é uma representação bela, uma exposição daquilo que foi enxergado como passível de ser transformado em objeto estético, a partir do qual a complacência do belo coaduna-se com a faculdade de juízo, como no verso “Peito de soldado depois da metralha: cemitério de medalhas” (SOLHA, 2013, p. 43), em que o autor ressignifica o valor da guerra.

Posicionada exemplarmente por Kant (2010) no mais alto das artes, a poesia é tomada como o melhor canal de expressão da faculdade de ideias estéticas, além de ser vista por ele como uma alargadora do ânimo humano por colocar em liberdade a faculdade da imaginação e por oferecer uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada. O poeta, nesse jogo, entretém com ideias, manifestando conteúdos para o alimento do entendimento, como o diz Kant, pois, ao

tornar sensíveis ideias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação etc. Ou também aquilo que na verdade encontra exemplos na experiência, por exemplo, a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo que o amor, a glória etc., mas transcendendo as barreiras da experiência mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo [...] da razão no alcance de um máximo, ele ousa torná-lo sensível em uma completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza (2010, p. 160).

Em resumo, não apenas a poesia, mas a expressão artística em geral é, em Kant (2010), uma maneira, senão a única, de alargar os meios de percepção do artista (para demonstrar) e de recepção do público (para perceber) o sensível e o racional, o experiencial e o imaginável, como o peito do soldado. Trata-se, além do mais, de engendrar o ânimo do espírito – enquanto princípio vivificante do homem – para movimentar as forças que liberam a profusão de pensamentos que, diante do não corriqueiro e da representação sensível das coisas, alcança fenômenos para além da natureza, criando com isso novas possibilidades de conhecimento que se projetam para fora de nós, logo a nuance peculiar ao mundo da arte em Kant: a representação e a apreciação estéticas são subjetivas, sensíveis, intuitivas, além de determinadas pela vontade e pelo gosto. E isso, no contexto de Solha, nos levará a entender a experiência de composição artística no processo de criação cujo foco é a palavra.

Outro texto em que sustentamos nossas reflexões é *A educação estética do homem*: numa série de cartas, de Friedrich Schiller (2002) –, cartas estas publicadas em 1795, embasadas principalmente em Kant, seja para ratificá-lo ou complementá-lo. Nesse material, identifica-se uma tentativa de elevar a arte a um domínio objetivo para além da crítica do gosto kantiana (a qual, como expomos, se fundamenta no juízo empírico e subjetivo do contemplador diante do objeto). Nessa perspectiva, a investigação filosófica de Schiller dirige-se ao âmbito das belas-artistas, para estabelecer um código de leis estéticas de validade universal e aplicável a priori a todos os objetos, ainda que o critério de objetividade do belo ou a apreciação pura da beleza, em outras palavras, não esteja afastado inteiramente do juízo de gosto, como esse filósofo descobrirá, na medida em que a fruição estética sempre é movida, em grande parte, pelo espírito momentâneo do homem.

Assim, para se afastar do critério empírico-subjetivo, que trata os objetos pelo “ser” – algo “é” bonito, feio, (des)agradável, apazível, etc. –, o que Schiller faz é pautar-se no critério de validade objetiva, segundo o qual algo “deve ser”, daí a ênfase no aspecto imperativo do julgamento estético na formulação schilleriana. Chama-se, então, a atenção para a constituição da natureza humana, que é razão e sensibilidade ao mesmo tempo, e isso reivindica o cultivo moral/intelectual e sensível do homem, tendo em vista, com isso, a sua cultura ou educação estética e também o seu desenvolvimento através da contemplação do belo. A consecução dessa empresa, por fim, leva o homem a aperfeiçoar a realidade, pois se coloca livremente no pêndulo razão/sensibilidade, e é capaz de, ludicamente, criar obras de arte e/ou de admirá-las, isto é, a autonomia de pensar e sentir a arte eleva o espírito humano a uma condição de nobreza, virtude e liberdade, ou, em outros termos, segundo o filósofo,

Se nos entregamos, entretanto, à fruição da beleza autêntica, somos senhores, a um tempo e em grau idêntico, de nossas forças passivas e ativas, e com igual facilidade nos voltaremos para a seriedade e para o jogo, para o repouso e para o movimento, para a brandura e para a resistência, para o pensamento abstrato ou para a intuição (SCHILLER, 2002, p. 110).

Nesses pares, por vezes antagônicos, o cerne da doutrina da arte se institui. Ademais, o caminho para a liberdade é, nessa abordagem, a educação estética, na medida em que através da beleza – da fruição ou da criação dela –, e não da verdade, seria possível resolver o problema político da humanidade. Schiller (2002) diz ainda que a arte, com sua força vital indestrutível, ao ser tomada de assalto às balanças do mercado/valor, tenta fugir do fator “utilidade”, não apenas por ser filha da liberdade, mas também por ser legislada pela necessidade do espírito, além de que, diante do crescente domínio da ciência, as províncias da arte tendem a se estreitar.

O eu-lírico, no *Trigal com Corvos* percebe isso ao dizer que “Um poema não arrasta 150 vagões de minérios pela estrada-de-ferro/ um poema não ergue 400 passageiros e os leva pr’outro lado” (SOLHA, 2004, p. 8). No entanto, embora as leis morais e científicas tenham um alcance social maior, a sensibilidade da mente, sua vivacidade e riqueza de imaginação, munindo-se de arbítrio, dissolvem a ordem do mundo, ascendem às fontes mais elevadas do conhecimento e buscam um enobrecimento do caráter, por isso dizer que a arte serve como antídoto contra a selvageria, a barbárie e o embrutecimento do homem.

Para esse filósofo, o homem daquela época – final do século XVIII – estava desencaminhado, vítima tanto da rudeza quanto do esmorecimento e da perversão, logo “A beleza deverá recuperá-lo desse duplo desvio” (SCHILLER, 2002, p. 53). O cultivo do gosto, com efeito, levaria a um refinamento dos costumes, ou seja, a uma dignidade da conduta, por meio da educação dos sentimentos para a beleza e também a uma clareza do entendimento, tudo isso ao afastar o gosto inculto e ordinário, o qual se liga a atributos contrários a esses. Na presente reflexão, a natureza sensível-racional da arte, deduzindo o conceito puro da estética em sua aplicabilidade prática na instrução dos indivíduos, postula, enfim, que “a beleza teria de poder ser mostrada como uma condição necessária da humanidade” (Idem, p. 56).

Esse pulsar da arte, consubstanciada em objetos estéticos, traduz-se, na sua atuação, em ligar sensação e pensamento, sendo que aquela joga com a experiência, e este, com a razão. A serenidade, a liberdade do espírito, a força e a energia, além disso, constituem a disposição em que a obra de arte é capaz de colocar o indivíduo que a contempla ou a produz. Trata-se, pois, de uma qualidade dos princípios estéticos, que aponta para a elucidação das verdades do mundo fora do reinado da ciência, da moral e da lei, já que “Mesmo antes de a verdade lançar sua luz vitoriosa nas profundezas dos corações, a força poética já apreende seus raios, e os cumes da humanidade brilharão, enquanto a noite úmida ainda pairar sobre os vales” (SCHILLER, 2002, p. 50). Vê-se então que é na educação para o gosto e a beleza que reside a possibilidade de libertar o homem através do impulso lúdico, do jogo com a beleza, visto que tal jogo é objetivo e subjetivo, por lidar ao mesmo tempo com o universal e o individual. Observar isso nos direciona para a trilogia metaepopeica de Solha, em que os poemas, ao lidarem com o Eu, o Mundo e o Homem, torna-os conectados e explora suas variadas facetas, permitindo senão a educação estética, o conhecimento e a fruição do texto.

Nesse seguimento, por fim, a doutrina do belo em Schiller (2002) trata de uma unificação Ideal mediante o imperativo do homem estético de dever aproximar dignidade e felicidade e também dever e prazer no belo e/ou na arte. Isso, em contrapartida, por se tratar de

uma aproximação, destinaria o jogo estético puro – enquanto um Ideal inatingível na realidade –, e a estética a apontarem para um sistema jamais acabado. Logo, conceber a arte teoricamente faria da estética uma ciência filosófica eternamente em construção, uma vez que, por lidar com o lado racional e sensível do homem, bem como com a sua elevação moral e ética e com o desenvolvimento das suas faculdades emocionais, essa ciência parece ser concebida como imagem de uma natureza humana que está sujeita ao “dever ser”.

Adiante, na obra de Charles Baudelaire (1993) a respeito da arte, obra esta em que a compilação de artigos sobre Edgar Allan Poe (literatura), Eugène Delacroix (pintura) e Richard Wagner (música), por exemplo, dimensionam a faculdade de juízo estético do autor, assiste-se à transição da estética romântica para a moderna, além de se vislumbrar de que modo o espírito sensível e a imaginação criadora sobrepõem-se ao espírito de geometria e de cálculo, o cartesianismo. A imaginação, em Baudelaire, não é tomada como fantasia ou sensibilidade; ao contrário, ganha estatuto de competência “quase divina que percebe, antes de tudo e fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas das coisas, as correspondências e as analogias” (1993, p. 53). O aparato imaginativo põe em movimento a criação artística, instigada pela necessidade de criar e expor, observando no mundo/na natureza as peculiaridades dignas de se tornarem contempladas e completadas pela imaginação do receptor. É nesse ponto que, para Baudelaire, “Todo o universo visível é apenas um depósito de imagens e de sinais aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativo; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar” (Idem, p. 99).

Esse universo, o conjunto de imagens e sinais existentes, seria, portanto, um feixe de caracteres que podem ser digeridos e transformados pela imaginação do artista – como o faz Solha ao recolher e atar múltiplos referentes –, persona que atribui valor ao objeto criado e que, por intuir o lugar de existência da obra, provoca e experimenta a fruição estética, à medida que isso implica também o sentido do belo. Esse belo, na acepção baudelairiana, tem uma composição dual: é feito de um elemento eterno, invariável e de uma quantidade indeterminada e de um elemento relativo, que pode ser a época, a moda, a paixão ou a moral; acerca disso o autor ainda ressalta: “Considerem, se isso lhes satisfaz, a parte eternamente permanente como a alma da arte, e o elemento variável como seu corpo” (BAUDELAIRE, 1993, p. 220). Nesse sentido, entre o permanente e o circunstancial, a arte se erige como uma dualidade que exprime a dualidade do próprio homem fincado no limiar entre o efêmero e o duradouro, ainda que a união entre os dois institua a natureza da arte e o gozo do Belo, ou melhor, o encontro com a felicidade prometida pela arte.

Ao tratar do gênero épico num dos ensaios que abordam a vida e a obra de Poe, Baudelaire acaba por reproduzir a condenação a esse gênero literário, pautando-se, para tanto, na questão da extensão, da totalidade e da intenção épica. No tocante ao poema longo, defende que ele não existe, pois ultrapassa a tenacidade de entusiasmo de que a natureza humana é capaz, não podendo, por isso, excitar, enlevar e arrebatrar a alma do leitor. Tais excitações, fugitivas e transitórias, comporiam um estado psicológico de atração, o qual, segundo Baudelaire (1993), não duraria tanto quanto a leitura de um poema épico, devido à extensão deste. Nessa linha de raciocínio, quanto mais longa a obra, mais o deleite se desfaria, uma vez que a dimensão da epopeia não seria afeita ao anseio de leitura do receptor, que se indisporia e não desfrutaria do poema. A crítica ao épico se prolonga nos seguintes termos:

Eis, evidentemente, o poema épico condenado. Pois, uma obra dessa dimensão só pode ser considerada como poética na medida em que se sacrifica a condição vital de toda obra de arte, a Unidade; – não quero falar da unidade na concepção, mas da unidade na impressão, da *totalidade* do efeito, como já o disse quando comparei o romance com o conto. O poema épico nos parece, portanto, esteticamente falando, como um paradoxo. É possível que os tempos antigos tenham produzido séries de poemas líricos, religados posteriormente pelos compiladores como poemas épicos; mas toda *intenção épica* resulta evidentemente de um sentido imperfeito da arte. O tempo dessas anomalias artísticas passou, e é mesmo muito duvidoso que um longo poema tenha podido ser algum dia realmente popular com toda força do termo (BAUDELAIRE, 1993, p. 56-7).

Em matéria de arte, a condenação ao gênero épico representa um preconceito levado a cabo principalmente pela forma literária, pela manifestação de um discurso que se estrutura numa unidade que, ao ver de alguns estudiosos e teóricos, perde em sentido de totalidade, julgamento este que se baseia na extensão do texto. Critica-se, portanto, a composição, a intenção épica, chegando-se a falar em poema longo como “paradoxo”, “sentido imperfeito da arte” e “anomalia artística”, além de afirmar ser tal obra impopular e uma religação, nos tempos antigos, de poemas líricos. Para além desses preceitos discriminatórios e simplistas, baseados geralmente na valorização do conto e do romance em detrimento do épico, sabemos que a extensão da epopeia não inviabiliza nem a fruição nem o sentido de totalidade; a estrutura, motivada pela intenção épica de narrar em versos a(s) ação(ões) de um(uns) herói(s), compõe, no campo da arte, uma das mais vivificantes produções literárias, de maior fôlego e densidade. Nesse ínterim, o que há de mais negativo nas apreciações de Poe e Baudelaire – dentre outros autores – não se aplica, em nossa leitura, ao que há de fundamental, valioso e imperativo nos poemas épicos de quaisquer tempos, pois que dão conta de terem se transformado desde o período clássico e sobrevivido até hoje, como vemos na quantidade de poemas longos publicados nos últimos anos não só no Brasil.

Um último ponto a ser destacado na obra estética baudelairiana se refere ao papel do artista, aquele que faz uso da imaginação criadora, ativa, e que não se satisfaz com o prazer do momento, e busca, portanto, a modernidade: “Trata-se, para ele, de extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1993, p. 227). Imprime-se, mais uma vez, o caráter dual sobre o qual já falamos: o transitório, o fugidio e o contingente combinam-se, na arte moderna, com o eterno e o imutável. Todavia, entendemos a modernidade não como um período determinado do tempo histórico, do século XVI ao XX, para sermos mais precisos, mas como o tempo em que cada geração – pelo menos em arte – se inscreve, pois, na nossa reflexão, é aí que se registra o moderno, como o diz Baudelaire: “Houve uma modernidade para cada pintor antigo” (Idem, *ibidem*).

Nesse ensejo, aquele que é dotado de imaginação criativa, ao buscar o poético e o eterno no histórico e no mutável, pode ser ou artista ou homem do mundo – àquele é atribuído sentido mais restrito; a este, mais amplo: “*Homem do mundo*, ou seja, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os costumes; artista, ou seja, especialista, homem ligado à sua palheta como o servo à gleba” (BAUDELAIRE, 1993, p. 222). Logo, a distinção entre os termos não influencia apenas na compleição do sujeito, mas, de um modo geral, determina se ele tem uma visão limitada ou abrangente, se ele consegue abstrair tendo como objeto o mundo e não o si-mesmo ou somente a área em que se especializou. Essa habilidade, enfim, não é mera nomeação em Baudelaire, à proporção que ele, ao discutir a possibilidade de o homem de gênio apreender o múltiplo e o instável que preenchem a vida humana, lança-os em direção ao universal, como o faz Solha, homem do mundo, captador da globalidade que a era pós-moderna promove.

Na sequência, trazemos as considerações de Theodor Adorno (s. d.) sobre a criação artística, as quais se baseiam principalmente em sua leitura do fenômeno da arte na modernidade, mostrando uma perspectiva questionadora e crítica no que tange à manifestação estética. E isso porque, como um processo, a arte é vista por esse autor como sendo fruto de constelações históricas que se sucedem e se transformam, daí ele dizer que “Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento” (ADORNO, s. d., p. 17). Em contrapartida, falar em origem e essência, bem como em autonomia e lugar da arte, torna-se menos evidente, mais incerto e abalado, ou, ainda na teorização adorniana, talvez a ideia de emancipação tenha eliminado os pressupostos de constituição da arte ou, mais profundamente, não se sabe se, na modernidade, ela ainda pode ser possível.

Como nossas reflexões analíticas são fundamentadas numa apreensão estilística da trilogia, recorreremos a algumas proposições adornianas, uma vez que o estudioso trata do estilo como sendo o equilíbrio entre as convenções e o sujeito, no momento em que a arte se torna linguagem. A autoridade da arte moderna estabelece-se não pela dissolução do vínculo coletivo, mas pela desmontagem empreendida sobre o cânone transmitido pela tradição, fazendo com que haja a renúncia à servidão social, principalmente com a criação de novas marcas gravadas nos objetos. As obras, portanto, ao organizarem o não-organizado, segundo Adorno (s. d.), fazem emergir do múltiplo a unidade dos seus próprios elementos, e isso a partir também do artista. Essa organização, por exemplo, é uma marca estilística solhiana, haja vista a reunião de termos, no texto, através de um elo comum, o que amplia os diálogos entre as partes, como se nota em “É claro que não se mexe no fato de que o leão – morto por Sansão – é o de Hércules, Tarzan, Gilgamesh” (SOLHA, 2012, p. 31).

Conforme a abordagem desse estudioso, as obras produzidas suscitam uma outra realidade, ainda que adotem uma posição determinada no que se refere ao mundo empírico, à medida que se subtraem à disposição do momento histórico em que estão situadas e estabelecem também uma ambígua relação de negação e interesse com as obras precedentes, das quais tentam por vezes se desviar. Por conseguinte, o conceito de “Novo” é tomado por Adorno como emblema da modernidade, quando a noção de rompimento com a tradição se projeta mais nitidamente. Isso é esboçado em postulados como “A arte é moderna através da mimese do que está petrificado e alienado” (ADORNO, s. d., p. 33); “O Novo obedece à pressão do Antigo que precisa do Novo para se realizar” (Idem, p. 34) e “O Antigo tem unicamente o seu refúgio na ponta do Novo; nas rupturas, não na continuidade” (Idem, *ibidem*). A partir disso, pode-se compreender que a tradição, isto é, o Antigo – superado e ultrapassado – não é mais a norma, ou melhor, ele serve como impulso e pressão para o Novo, no qual se refugia e se realiza e, ao mesmo tempo, com o qual rompe.

A sugestão da mimese da arte moderna, em Adorno, perpassa o problema da elaboração, justamente pela radicalidade desse processo de produção que se circunscreve agora ao primado dos procedimentos construtivos em detrimento dos objetos criados, visto que “Quanto mais na arte se deve fabricar, buscar e inventar, menos certo é que se consiga fabricar e inventar” (s. d., p. 39). A imaginação subjetiva depara-se, nesse caso, com a (quase) impossibilidade da invenção e do fabrico de novos objetos de contemplação, ao passo que, mormente, no período moderno, o original é estabelecido pelo trabalho sobre aquilo que já foi feito, como aparece no *Marco do Mundo*: “Não vê que, feito impressora, ele faz cópia de tempos idos,/ a que ninguém,/

mais,/ dá ouvidos” (SOLHA, 2012, p. 29). Antigo e Novo, assim, representam estágios de um mesmo ciclo – o progresso que parte da regressão ao passado e de sua assimilação, bem como o surgimento de uma arte autônoma e sincrética – o presente constituindo o passado e sendo constituído por ele.

Portanto, refletir sobre o fator tempo é elucidativo em se tratando de arte, ainda mais se o artista deseja alcançar, com a sua obra, a perenidade. Por isso, a ideia de efemeridade parece mais aceitável, ao menos na era da industrialização e da transformação rápidas, pois, na época atual, “o duradouro esvaneceu-se e arrastou no seu vórtice a categoria de duração” (ADORNO, s. d., p. 40). Esse anúncio da transitoriedade remete o duradouro a um espaço em que os monumentos artísticos devem ser produto de um juízo limitado ao aqui-agora, e isso porque, a partir do momento em que a obra fica pronta, as pretensões de eternizá-la são, na modernidade, apenas pretensões. Contudo, o seu curso deve levar em conta o que diz Adorno em “A arte não tem de se defender contra a censura de degenerescência; ao defrontar tal censura, recusa-se a aceitar o infame curso do mundo como natureza inamovível” (s. d., p. 64). Ou, ampliando esse postulado, temos que a entrega de uma obra à humanidade sofre os efeitos da continuidade ou do esquecimento, o que também pode indicar a noção de sucesso ou fracasso, mas o que se tem em vista é, nesse contexto, o curso temporal, a natureza como repositório ou cemitério dos objetos estéticos, estabelecendo o princípio adorniano sintetizado no seguinte axioma: “a marca do efêmero: o perfume eterno é paradoxal” (s. d., p. 84), que se liga tão bem a esses versos: **“Eterno, entretanto, só o/ cemitério”** (SOLHA, 2013, p. 47).

Ainda na discussão acerca do fator temporal no que tange à arte, coaduna-se com ele o debate sobre o momento histórico constitutivo nas obras artísticas, pois, para Adorno (s. d., p. 207), “as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma e da sua época”. Em virtude disso, conhecer as formas da arte e os seus significados, contextualizando-os com o momento em que foram produzidos, leva ao conhecimento espaciotemporal, além de que a conjuntura sócio-histórica também pode ser lida. Consequentemente, a função atribuída às manifestações estéticas está para além da expressão da subjetividade, uma vez que, através delas, toma-se ciência das injunções que a formulam.

Já no tocante à experiência subjetiva que produz a arte, Adorno (s. d.) a vê como objetivação da expressão de um indivíduo que, ao elaborar os conteúdos da sua sensibilidade, mediatiza subjetivamente algo de objetivo, seja a tristeza, a energia ou a nostalgia, por exemplo. Nesse ínterim, a expressão é definida como “o rosto plangente das obras” (ADORNO, s. d., p.

131), uma vez que, por meio da exploração das emoções miméticas, essa arte expressiva conforma-se ao objeto como sua principal feição, e observaremos isso de perto no *Trigal com Corvos*, na tematização da angústia, da solidão, do êxtase. Ademais, a experiência estética, que parte do individual para o coletivo, é cotejada como aquela que o espírito não abstrai nem de si mesmo nem do mundo, porque só se realiza no âmbito da própria arte.

Adiante nas discussões sobre Estética, tratamos das empreendidas por Fernando Pessoa, as quais visualizam, por sua vez, de modo mais proeminente, a relação entre a emoção – os conteúdos da subjetividade – e a criação de objetos artísticos, haja vista que, como interpretação individual das mais variadas experiências humano-existenciais, a arte – resultado da colaboração entre sentir e pensar – torna-se valorativa e essencial, por ser “o indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva” (PESSOA, s. d., p. 25). Situando o campo da arte no rol do valor, da produção e da significação humanas, o escritor diz ainda que é legado à posteridade um guia acerca do que já foi produzido e vivenciado, além de possibilitar, no plano do real, um encaminhamento plausível das emoções do público frente aos eventos a que é exposto e sobre os quais pode reagir e emitir juízos.

A arte – dentre as quais, para Pessoa, a literatura é a maior, enquanto as outras diante dela são fúteis –, conceitualmente, possui em sua base a abstração da realidade, por isso é preciso reaver a realidade através da idealização, uma vez que “A arte é o aperfeiçoamento do mundo exterior” (PESSOA, s. d., p. 37). Quanto mais idealizada uma arte, maior ela é, e, para ser grande, deve provir não apenas da composição da inteligência ou da notável articulação ou do manuseio do material seja qual for, mas, sim, do instinto, para que deveras seja reconhecida como dotada de valor. Não obstante o exposto, uma obra de arte pode ser reconhecida também como o derivado do esforço de um instinto intelectual que, ao fundir a ideia concebida e os meios a serem empregados na consecução da obra, cria uma invenção com valor, afinal, para Pessoa, “se não tiver valor, não será obra de arte, pois que importa inventar o que não presta?” (Idem, p. 32).

A construção de um objeto estético, nesse caso, procede da impressão ou da emoção do artista, que, como tais, são individualizadas e, portanto, intransmissíveis. Todavia, ressalte-se que a expressão das emoções, na arte, não deve se ater apenas ao que sente o artista, pois isto significaria uma sentimentalização do eu, em sua vivência pessoal; pelo contrário, o que deve ser manifestado das emoções é o que há de universal e coletivo, ou seja, aquilo que é comum aos outros homens, princípio segundo o qual o artista “exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros” (PESSOA, s. d., p. 38). Nesse contexto, a generalidade se coloca como a

primeira regra da arte: o que é sentido pelo artista deve ser expresso de modo a que possa ser igualmente sentido e compreendido por todos os homens, como nesses versos solhianos: “Veio-me então/ olhando o Sol/ o desejo de colher uma laranja no movediço verde das laranjeiras de minha infância” (SOLHA, 2004, p. 77). As outras duas regras vistas por Pessoa (s. d.) se referem à universalidade e à limitação, sendo que esta última diz respeito ao fato de cada arte relacionar-se ao seu modo próprio de expressão, e, segundo aquela outra regra anteriormente colocada, a da universalidade, o artista deve exprimir o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos, ou seja, a arte tem que ser atemporal.

No que concerne à finalidade da arte, Pessoa (s. d.) postula que esta não é agradar, e sim elevar. O prazer, entendido como fim em Kant (2010), por exemplo, é tomado aqui como um meio. Simplificando essa explicação, diz-se que o objetivo da arte é levar o homem à elevação por meio da beleza, como em Schiller (2002), ao passo que a ciência o eleva mediante a verdade, e a religião, por meio do bem. Ademais, o escritor hierarquiza as artes e o tipo de prazer que proporcionam, considerando o grau de distração, alegria ou liberdade que obtém: “A arte inferior dá prazer porque distrai, liberdade porque liberta das preocupações da vida; a arte superior menor dá prazer porque alegra, liberdade porque liberta da imperfeição da vida; a arte superior dá prazer porque liberta, liberdade porque liberta da própria vida” (PESSOA, s. d., p. 53). Nesse escalonamento – arte inferior, superior menor e superior –, o prazer que distrai, alegra e/ou liberta desemboca na elevação do homem, que não apenas consegue voltar-se contra suas preocupações, mas também, e enfim, libertar-se da própria vida. Eis, nessa concepção teórica, o vigor da arte de valor e a sua funcionalidade.

Chegando à arte moderna, Pessoa a vê como “arte de sonho” (s. d., p. 76), sonho este que confere à produção artística desse período uma maior capacidade de abstração e idealização, de fato pela “diferenciação entre o pensamento e a ação, entre a ideia do esforço e o ideal, e o próprio esforço e a realização” (Idem, *ibidem*), quando se compara o mundo da Idade Média e da Renascença – mundo humano, pequeno e simples, em que não havia a democracia, o industrialismo e o imperialismo – com o mundo da Modernidade, possuindo este a complexidade de poder, a intensidade de vida e sua dispersão e o alargamento da realidade que as descobertas – principalmente científicas – trouxeram. Com o advento da Modernidade, surge um novo mundo mais complexo e que, por basear as explicações no como e no porquê engendrados pela ciência, impõe certa impossibilidade de pensamento fora do âmbito da razão pura (daí Adorno dizer que, nesse período, a arte seria impraticável), a qual só pode ser rompida artisticamente com a imaginação criativa e no limiar, portanto, do sonho e da ousadia na criação,

como o faz Solha ao trazer para seu primeiro poema longo algumas descobertas tecnocientíficas como em: “Segundo ‘eles’/ [...] Foi assim que se conseguiu desintegrar o átomo de que Demócrito suspeitava/ conseguiu-se erguer o mais-pesado-que-o-ar que o mito de Ícaro antevia” (2004, p. 45).

Complementando, ainda, as discussões elencadas anteriormente, a contribuição teórica de Ariano Suassuna (2009), formulada a partir de leituras do escritor sobre textos que versam a respeito de Arte e Estética – como os de Hegel, Kant, Schiller, Nietzsche e Lalo –, sintetiza as noções principais que, coincidentemente, são-nos, aqui, elementares. Buscamos, pois, esse respaldo nos apontamentos de Suassuna, na medida em que, neles, encontramos, por exemplo, uma elucidativa definição de Estética, que é tomada por ele como

Filosofia da Beleza, sendo, aqui, a Beleza algo que, como o estético dos pós-kantianos, inclui aquele amargor e aspereza que lhe via Rimbaud – a fase negra de Goya, a pintura de Bosch e Brueghel, o luxuriante, monstruoso e contraditório barroco, as gárgulas góticas, o românico, as Artes africanas, asiáticas e latino-americanas, os trocadilhos obscenos de Shakespeare, o trágico, o cômico – todas as categorias da Beleza e cânones da Arte, afinal; e também, naturalmente, o Belo, nome que fica reservado àquele tipo especial de Beleza que se fundamenta na harmonia e na medida e que é fruída serenamente (2009, p. 25).

Notamos, nessa citação, o alargamento da perspectiva do Belo e da Beleza na Arte – com maiúscula, em Suassuna (2009), por serem do âmbito do transcendente –, compreendidos como categorias que, baseadas na contemplação de objetos criados e/ou representados, integram designações como amargo, áspero, luxuriante, monstruoso, contraditório, obscuro, trágico, cômico... Não se limitam, portanto, à concepção clássica de Beleza, que trata de tipos especiais de objetos em que a harmonia e a medida levam a uma fruição serena e tranquila; ao contrário, a contemplação estética, ao atingir diferentes terrenos – o Trágico, o Sublime, o Gracioso, o Risível, o Humorístico, etc., segundo Suassuna –, reserva-se, como Filosofia da Beleza, não apenas a esse Belo de que falamos, mas abrange todas as categorias da Beleza e do cânone da Arte, conforme dito anteriormente.

A Beleza, nas conjecturas suassunianas, nada mais é do que uma construção subjetiva, concebida a partir do espírito do contemplador, que, ao meditar – baseado na harmonização de faculdades como a imaginação e o entendimento –, percebe as propriedades de dado objeto estético, sentindo, portanto, prazer ou desprazer. Com efeito, é como uma atividade reflexiva que a Estética deve ser compreendida, porque não pode legislar sobre a Arte, nem é uma Crítica de Arte, nem tampouco se efetua sobre o particular e o concreto, mas sobre o geral da Beleza e da Arte. Logo, no campo estético, o esteta, tendo muito o que aprender com os artistas e

escritores, olha com carinho e respeito para as obras produzidas e que lhe despertam interesse (SUASSUNA, 2009).

Fala-se, assim, em Beleza e Estética – na Arte – por haver algo que as precede: a Arte. Esta, por sua vez, ao partir do homem como expressão do si-mesmo, manifesta-se, para o exterior, para o mundo, em obras (como o *Trigal* solhiano) em que são impressas marcas – eróticas, religiosas, político-sociais, morais – de quem as criou. Assim, o que se deve ter em vista como objetivo primeiro na Arte é que “a Beleza seja criada a partir do mundo real e do mundo particular de cada um” (SUASSUNA, 2009, p. 257), não se prescindindo, dessa maneira, das tendências particulares que sustentam as obras e que são idiossincráticas seja do autor, do momento histórico em que ele se situa, do movimento estético a que se filia, etc.

Outra importante contribuição de Suassuna (2009) é o fato de ele verificar que a criação artística, apesar de una em si mesma, recobre três estágios: o ofício, a técnica e a forma. O primeiro deles, o ofício, é patente no aspecto material da Arte, relacionando-se àquilo que pode ser aprendido, passado de mestre a discípulo, por meio de regras dogmáticas, universais, válidas e indiscutíveis para todos os artistas, a quem não é dada liberdade criativa. No caso da técnica, por seu turno, há uma abertura às opções do artista, que convive com regras menos rígidas, podendo produzir uma obra mais espiritualizada; ressalte-se acerca disso o papel da tradição – ou a família de espíritos afins – a que um artista se vincula e que influi diretamente no desenvolvimento da personalidade e na originalidade dele. Por fim, há a forma, que possui um sentido filosófico, estando estritamente ligada à imaginação criadora, e é representada como um princípio ativo, profundo, determinante e enigmático do ser que cria e que imprime sua marca na matéria. Nesse sentido, do campo regido pelas normas, passando pelo da filiação, chega-se ao da experiência íntima da criação artística no que ela tem de mais subjetivo e expressivo, como expomos nas palavras do autor do *Auto da Compadecida*:

Pois bem: se no campo do ofício as regras são dogmáticas e rígidas, valendo para todos os artistas; se, no campo da técnica, as regras, apesar de mais elásticas, ainda condicionam bastante o trabalho do artista, filiando-o a uma linhagem espiritual a que costumam dar o nome pouco próprio e antipático de “escola”; se acontece isso no campo do ofício e no da técnica, no campo da forma a única regra soberana é ditada pela intuição, pela imaginação criadora do próprio artista. É ela que faz com que distingamos, no meio de muitas obras de vários artistas aparentados, aquela marca pessoal que o diferencia de todos (SUASSUNA, 2009, p. 266).

Para além de decompor a produção artística em categorias crescentes em importância, o estudioso em questão divide as três espécies principais de poesia em lírica, épica e filosófica, ressaltando que, numa mesma obra poética, o poeta pode lançar mão de todas essas espécies,

engendrando uma unidade superior. Na lógica exposta por Suassuna (2009), a poesia lírica é mais pessoal, subjetiva e confessional, havendo uma aproximação entre o ser que cria e o si-mesmo; já na épica, o foco recai na narração de excepcionais e representativas ações de outros, principalmente as heroicas e os grandes movimentos de uma coletividade. Por sua vez, a poesia filosófica é definida como a mais reflexiva e conceitual, expressando o pensamento do poeta sobre o mundo, sobre o destino do homem em geral e sobre o próprio em particular. E é no âmbito desta última que se coloca a trilogia épica solhiana, uma mescla de narração com lirismo, mas sobretudo com um forte viés filosófico a partir de um movimento de exteriorização, que passa do Eu, no *Trigal*, para o Homem, no *Tractatus*, e, no meio, o Mundo, no *Marco*, sendo que o conjunto reflete os eventos biográficos e históricos abundantemente, demonstrando o potencial objetivo da tríade, racional e efervescente, característica da agoridade: “*Mas a época é técnica,/ diz o Imortal./ Anímula vágula blândula pertence ao passado,/ irracional,/ com outra estética*” (SOLHA, 2012, p. 34).

Ampliando o que dissemos anteriormente, trazemos essas distinções à baila por compreendermos que elas balizam nossas especulações estéticas preliminares sobre a trilogia *corpus* da nossa pesquisa. A título de esclarecimento, por ora, vemos que o escritor parte de um claustro individual de onde emerge a angústia da escritura literária, em *Trigal com Corvos* (2004); passa para uma exposição de fatos e acontecimentos da história da humanidade, em *Marco do Mundo* (2012), e mergulha na complexidade do humano fragmentado e múltiplo ao mesmo tempo, em *Esse é o homem* (2013). Há, sim, a predominância de um ou outro tipo de poesia em cada uma das três obras, mas, de modo geral, podemos falar numa mistura entre o lírico, o épico e o filosófico, pela profundidade e abrangência dos temas e porque, frequentemente, o poeta/escritor se inscreve na trilogia, ao mesmo tempo em que o mundo e o humano também são incorporados de forma tal que o eu, o outro e o externo tornam-se indissociáveis, o que se resume, pois, da seguinte forma: eu-e-o-homem-no-mundo.

Tendo em vista esses apontamentos, em cuja base se situa a obra de Suassuna (2009) sobre Arte, vemos sinalizada a ampliação do conceito de Belo e de Estética, esta última essencialmente especulativa e não normativa no que se refere à descrição de regras aplicáveis à criação de obras artísticas. Destaca-se, sobretudo, no ser que cria, o papel da imaginação criadora e da intuição da forma, marcadas como germes da produção de objetos estéticos dados ao conhecimento do contemplador – conhecimento este ligado à Arte e resultante da reflexão, pela inteligência, sem esforço e naturalmente, sobre aquilo que foi visto e em que se viu Beleza, fim a que todos os artistas aspiram, de modo que, por exemplo, para o poeta, “sua exigência/

primeira/ é a de que todo verso tenha igual importância e, por igual, se eternize:/ nada de corte de quilha n'água,/ que na hora se cicatrize” (SOLHA, 2012, p. 24).

Feito esse percurso teórico-crítico sobre Arte e Estética, podemos compreender a criação artística como tentativa de expressão da subjetividade em busca de representar o mundo – exterior ou interior do artista –, como um meio de elevar o homem a construir, ludicamente, um meio-termo entre razão e sensibilidade, ou, ainda, como manifestação que, ao representar a natureza e o humano, proporciona uma aproximação com a verdade, a nobreza, a dignidade e uma saída da normatividade intrínseca às leis, à moral e à ciência. Trata-se, ao fim e ao cabo, de uma atividade que origina o êxtase, o prazer, a elevação, o conhecimento, tanto para quem aprecia o objeto quanto para quem o fabrica, isso porque a consciência do Belo seria um meio para alcançar, ainda que de modo efêmero, um gozo pela apreensão de algo que, na Arte, rompe com o corriqueiro, o ordinário e o trivial, lançando-se para a posteridade.

Dito isto, passamos a um outro momento da nossa exposição, no qual temos em vista adentrar o problema teórico da pós-modernidade, de forma a dar subsídio teórico à afirmação de que o *Trigal*, o *Marco* e o *Tractatus* são poemas longos pós-modernos não apenas pela sua estrutura, mas pela atualização da matéria épica, bem como pela leitura crítica que fazem de eventos neles reunidos e pelos princípios e valores que trazem em seu bojo.

1.2 “Mundo mundo vasto mundo”: a aldeia global pós-moderna

Nesta parte do presente estudo, trataremos de questões referentes ao pós-modernismo e à pós-modernidade, de modo a situar suas implicações na vida contemporânea, para que possamos agregar às teorias sobre arte e estética discussões no que diz respeito à maneira como, na atualidade, todas as esferas, inclusive a artística, são influenciadas pela condição social, cultural, econômica, ideológica e artística que irrompeu e tem se processado no Ocidente desde a segunda metade do século XX. Essa reflexão se faz relevante porque a trilogia épica que compõe nosso *corpus* insere-se, segundo a concepção vigente em teoria literária, no contexto da arte pós-moderna, além de que o poeta, instância de enunciação do *Trigal* solhiano, afirma: “Talvez nada me reste senão – pós-modernista – trabalhar em cima de alguma coisa já feita” (2004, p. 34). Logo, adentrar a esse contexto e a esse conceito permite que vejamos de que maneira essas transformações – implantadas ou em processo – promovem novos modos de expressão literária, ao agregarem, textualmente, os valores da controversa fase hodierna.

Inicialmente, em termos de abordagem filosófica, a questão pós-moderna reverbera como provocação à racionalidade contemporânea, em função do entendimento dos impasses e das promessas que assoberbam os tempos correntes. Sistemáticamente, para além de uma taxinomia ou de uma categorização vaga, há de se fazer uma diferenciação terminológica, pois os termos pós-modernismo, pós-modernidade e pós-moderno possuem conotações próprias, não podendo ser tomados arbitrariamente como sinônimos, como Ricardo Timm de Souza pretende mostrar:

[...] enquanto o pós-modernismo se refere, efetivamente, a um determinado modelo de *mentalidade*, que se expressa, por exemplo, em determinadas formas de arte, a pós-modernidade é um *fenômeno cultural de fundo*, que se refere à base de auto-compreensão da contemporaneidade após a derrocada de projetos totalizantes (2005, p. 87).

Levando isso em conta, nota-se que o pós-modernismo, por ser uma forma de pensamento, uma tendência, um estilo que se manifesta artisticamente em obras estéticas, distingue-se da pós-modernidade, por esta ser um fenômeno que alude às injunções básicas que compõem o mundo da década de 1950 em diante. As grandes questões contemporâneas, cujas bases são eminentemente filosóficas, e os temas do pós-modernismo encontram-se ambos relacionados, nessa ótica, à questão maior da pós-modernidade, e, em virtude disso, centramos a trilogia épica solhiana dentro dessa conjuntura.

Paralelamente ao exposto, o pós-moderno, por sua vez, na acepção proposta por Souza, é definido por ele como “uma determinada estrutura de compreensão do mundo e da realidade enquanto alvo de uma atenção analítico-filosófica estrita” (2005, p. 87), o que mostra um certo vínculo dele em relação à pós-modernidade, esta entendida como um sistema, ainda que aquele seja mais restrito por ser uma estrutura dentro de um todo maior e por vincular-se ao conjunto como objeto de uma abordagem crítica.

Partindo desse esquadrinhamento, cuja finalidade é relacionar cada termo à sua respectiva demanda, apresentamos, na sequência, a leitura que Roberto Henrique Seidel (2001) faz do modernismo e do pós-modernismo – considerando aquele como futuro do presente, e este como presente contínuo –, ao trazer duas questões substanciais: “é o pós-modernismo um estilo epocal ou um conceito periodizador? Representa ele uma ruptura radical com o modernismo ou uma revolta dentro deste?” (p. 52). Expõe-se, com isso, que seja como um movimento que eclodiu depois dos anos 1950, marcando estilisticamente uma época com novos fundamentos peculiares ao período técnico-científico-informacional, seja como um rompimento com o movimento modernista ou uma remodelação deste, o pós-modernismo

(tomado por Seidel como sinônimo de pós-modernidade) existe, há muito, como evidência de uma outra realidade (ainda que, por um lado, seja negada, e, por outro, afirmada por estudiosos). Nesse ensejo, abordando teoricamente o conceito em pauta, Seidel reconhece, partindo de Connor (1993), duas vertentes teóricas que o identificam:

Para tanto deve-se ter em mente a distinção genérica entre duas áreas da teoria pós-moderna, uma ocupando-se do elenco das diferentes narrativas ou discursos acerca da emergência do pós-modernismo na cultura mundial a partir do modernismo (ou em reação a ele), outra dando conta – e muita vez servindo de enquadramento estrutural à primeira – do augúrio de novas formas de arranjo social, político e econômico, ou seja, relatando o aparecimento da pós-modernidade a partir da modernidade (SEIDEL, 2001, p. 53).

Esse cenário duplo é compreendido, como vimos, tanto pelo prisma do desdobramento da modernidade (seja reagindo a ela ou complementando-a) quanto pelo da eclosão de um outro percurso histórico marcado por novas injunções sociais, estéticas, políticas, e, sobretudo, econômicas e culturais, engendradas pela instauração da tecnologia pós-industrial, com recursos da cibernética e da informática. A classificação – modernismo ou pós-modernismo –, por outro lado, baliza a constatação de que, segundo Seidel (2001), a hegemonia da civilização europeia, no final da primeira metade do século XX, estava agonizando, reconhecendo-se, por conseguinte, a sensação de mudança de um movimento epocal para outro, denominado “pós”.

Ainda com esse estudioso, diz-se que o termo pós-modernismo – indicativo de progresso, evolução – foi utilizado pela primeira vez no contexto crítico da Hispano-América, por Federico de Onís, em 1934, o que seria uma espécie de ironia, por, em uma área que ocupa uma posição periférica em relação a outras do Ocidente, ser cunhado um termo indicativo de progressiva evolução. Depois disso, a condição pós-moderna passa a ser definida teoricamente de modo mais vasto – seja como classificação, periodização ou rótulo –, à medida que, paulatinamente, evidenciam-se um afastamento em relação ao passado e uma contínua antecipação do futuro, isto é, notam-se sinais de que a noção de modernidade não explicava mais completamente a conjuntura vigente. Com efeito, na difusão das teorizações sobre a pós-modernidade, implanta-se, pois, o termo visando os efeitos das transformações filosóficas, estéticas, sociais, etc., a partir do século XX, apresentando tal momento também sob outras denominações como capitalismo tardio e hipermodernidade.

Ademais, para além dos estudos em diferentes ramos das Humanidades, como a Sociologia e as Ciências Sociais, os escritores que costumam ser citados como precursores do pós-modernismo em literatura são Jorge Luís Borges, Vladimir Nabokov e Samuel Beckett. Sobressaem, no texto literário pós-moderno, formulações que suspeitam de toda forma de

fixidez ou identidade, desconstruindo a totalização e a verdade, sendo por esse motivo que esse texto é tratado como “descentrado, polimorfo, autoconsciente e cético” (SEIDEL, 2001, p. 16). Nessa perspectiva, o desenvolvimento da percepção acerca dessa época de mutação (percepção tanto teórica quanto artística, social, política, ideológica, econômica e cultural) exhibe, na historiografia literária, as seguintes características dessa nova tendência nos textos: plurivocidade, relatividade dos discursos, fragmentação dos significantes, crescente ficcionalização do mundo histórico e desconfiança em relação à linguagem (Idem, p. 69). Assim, a crise histórica, o questionamento do real, a possibilidade de soma de todos os estilos (experimentação), tudo isso é oportuno para uma escritura textual nova consciente de si, desconstrutivista e autorreflexiva, uma arte de artifícios capazes de desestabilizar estruturas.

Um dos estudos mais emblemáticos – e pioneiros – acerca da temática abordada aqui é o de Jean-François Lyotard (2009), *A condição pós-moderna*, obra em que a modernização pós-industrial é assinalada pelo viés tecnocientífico dessa revolução industrial a que os países periféricos nem sempre têm acesso. Isso porque, para alcançar um espaço nessa revolução, a aquisição de um saber é fundamental, todavia esse saber por vezes é negado, escamoteado ou sonogado pelos países desenvolvidos em relação aos em desenvolvimento. Desta feita, esse panorama – essencialmente cibernético-informático e informacional –, ainda que tenha sido iniciado por volta dos anos 50, no Ocidente, e embora se encontre intrinsecamente ligado aos saltos científicos observados já entre os séculos XIX e XX, não alcança, em termos de desempenho, a escala global, uma vez que a pesquisa de ponta, por exemplo, é preponderante para o destaque na era pós-industrial e nem todos a dominam.

Nessa proposição, “o saber muda de estatuto ao mesmo tempo que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna” (LYOTARD, 2009, p. 3). A hipótese desse estudioso repousa basicamente no saber científico como um tipo de discurso que determina o campo da ciência e da técnica, sendo afetado por dois eixos principais: a pesquisa e a transmissão dos conhecimentos produzidos. Desse modo, a era atual baseia-se num complexo de forças em que o saber torna-se produto, e, logo, uma mercadoria de troca vendável e consumível, sem valor de uso, como se lê nas palavras lyotardianas: “Sob a forma de mercadoria informacional indispensável ao poderio produtivo, o saber já é e será um desafio maior, talvez o mais importante, na competição mundial pelo poder” (2009, p. 5). Sendo assim, à ciência é reservada uma importância inexpugnável na idade pós-industrial e pós-moderna, por reforçar as disputas das capacidades produtivas dos Estados-nações e isso, por seu turno, causa o afastamento cada vez maior entre os países em vias de desenvolvimento e os desenvolvidos.

A informatização, ou melhor, a multiplicação das máquinas informacionais, afeta, nesse meio, a circulação dos conhecimentos, bem como a dos homens, das imagens, dos sonhos, iluminando certos aspectos da formação do saber e dos seus efeitos sobre o poder público e as instituições civis, ainda que isso seja, o mais das vezes, exagerado. É uma questão, mormente, de “lances de linguagem”, como explica Lyotard (2009), lances estes que são inseparáveis do vínculo social e estão ligados a uma agonística geral, ao jogo, portanto, na medida em que falar é combater (no sentido de jogar). Por assim dizer, a linguagem, concretizada em enunciados com destinatário, remetente e referente reais, participa de um jogo de poder em que a legitimação – conceito caro à concepção lyotardiana – é entendida como o processo em que o “‘legislador’, ao tratar do discurso científico, é autorizado a prescrever as condições estabelecidas [...] para que um enunciado faça parte deste discurso e possa ser levado em consideração pela comunidade científica” (2009, p. 13).

A aceitação/recepção do discurso do saber ocorre porque o crescimento do poder e a legitimação do discurso dominante na sociedade e cultura contemporâneas – lugares da legitimidade sociopolítica e da atitude científica – passam “atualmente pela produção, a memorização, a acessibilidade e a operacionalização das informações” (LYOTARD, 2009, p. 84). Quanto mais saber tiver o indivíduo, mais instrumentaliza o conhecimento e mais usufrui das descobertas da ciência, o que é perpassado, obviamente, pelo acesso à informatização. Esta, todavia, se sujeita (de forma perversa) a controlar e regulamentar o sistema de mercado, abrangendo o próprio saber, processo regido pelo princípio de desempenho pessoal. Essa performance, por fim, demanda o armazenamento contínuo das informações por parte daquele que é atingido pelo discurso, armazenamento que é feito, na sociedade pós-moderna, nos bancos de dados, a “enciclopédia de amanhã”, para Lyotard.

Outro ponto fulcral dessa teoria é o que se refere aos metarrelatos e às narrativas não científicas, necessários à formulação do saber tradicional, o que contrasta, em muitos sentidos, com a proeminência dos discursos de saber. Aqueles, além de tratarem de mitos de origem e de heróis, apresentam um relato ordenado, são pragmaticamente transmitidos através de gerações e marcam sua incidência sobre o aspecto temporal. Tudo isso, para Lyotard (2009), serve para legitimar o espaço desses discursos, os quais definem o que se tem o direito de dizer e de fazer na cultura, e mais: atesta-se que o saber narrativo e o científico, ambos formados por conjuntos de enunciados, são igualmente imprescindíveis socialmente, ou seja, possuem valor agregado por suas esferas de atuação. No entanto, o cientista, ao se arrogar superior em conhecimento, posiciona-se equivocadamente frente ao saber não científico:

O cientista interroga-se sobre a vitalidade dos enunciados narrativos e constata que eles não são nunca submetidos à argumentação e à prova. Ele os classifica conforme outra mentalidade: selvagem, primitivo, subdesenvolvido, atrasado, alienado, feito de opiniões, de costumes, de autoridade, de preconceitos, de ignorâncias, de ideologias. Os relatos são fábulas, lendas, mitos bons para as mulheres e as crianças. Nos melhores casos, tentar-se-á fazer penetrar a luz neste obscurantismo, civilizar, educar, desenvolver (LYOTARD, 2009, p. 49).

Partindo, pois, do pressuposto de que o saber verdadeiramente valoroso é aquele que tem utilidade prática, que leva ao conhecimento, à aquisição de riqueza e à profissionalização, vê-se que a sociedade pós-industrial volta-se não apenas para o lucro e o poder. Trata-se mesmo de uma disseminação de discursos neoliberais, baseados na ideia de globalização e de produção desenfreada de mercadorias cada vez mais avançadas, o que exige, nesse caso, uma mão-de-obra especializada para manipular a sofisticada tecnologia. Ressalta-se, por fim, que as mudanças que atingem a cultura pós-moderna, apesar de serem atravessadas pela enorme massa de enunciados legitimados pela noção de saber, ciência e informação, não inviabilizam a expressão das narrativas tradicionais e dos relatos, como tentamos demonstrar. Essa certeza do contemporâneo discurso legitimador contrasta com a seguinte estrofe do *Tractatus* solhiano: **“o próprio Conhecimento Aproximado é um milagre que nos põe deslumbrados,/ pelo atomismo de Demócrito e heliocentrismo de Aristarco,/ pelo calendário caldeu,/ caldaico,/ pelo belo mapa-múndi do primeiro século,/ feito por Ptolomeu”** (SOLHA, 2013, p. 72). Aqui, a certeza contrasta com a tese do “Conhecimento Aproximado”, de Bachelard, que, ao invés de falar de um saber completo e absoluto, trata de um saber que pode ser sempre construído e que é provisório e proporcional, ou seja, não há verdades supremas.

Nesse debate sobre pós-modernidade, é interessante o que expõe Fredric Jameson (1996), para quem o modo mais seguro de compreender o conceito de pós-moderno é pensar historicamente o presente, embora a época atual seja vista como um tempo que tem esquecido como se faz isso. A compreensão das variações na passagem da modernidade para a “pós”, na escritura da história, encaminha-se pela manifesta busca de rupturas e acontecimentos no momento atual, “el instante revelador tras el cual nada vuelve a ser lo mismo”⁴ (JAMESON, 1996, p. 9). Logo, as novas formas de práticas e hábitos sociais e mentais, bem como os novos modos de produção e organização econômica que modificam o capitalismo, em anos recentes, compõem a tarefa ideológica fundamental do conceito que coordena e periodiza a conjuntura humano-existencial e sociocultural desde a segunda metade do século XX.

⁴ “[...] o instante revelador depois do qual nada volta a ser o mesmo” [Tradução nossa].

Após a conclusão do processo de modernização, o que resta é a pós-modernidade, para Jameson (1996), e isso faz desembocar num mundo onde a cultura se torna uma segunda natureza e um produto por direito, convertida em mercadoria pela indústria. Neste ponto, especificamente, chega-se à definição jamesoniana de pós-modernidade, vista como “el consumo de la pura mercantilización como proceso”⁵ (p. 10). Com efeito, tudo se torna produto, com o surgimento de novas formas – variantes da fase de monopólio – de organização empresariais, como as multinacionais e as transnacionais, e com o desdobramento de um sistema capitalista mundial que dilata suas esferas para a das mercadorias. Além disso, segundo o mesmo teórico,

Además de las empresas transnacionales mencionadas arriba, sus rasgos incluyen la nueva división internacional del trabajo, una vertiginosa dinámica nueva en la banca internacional y en las bolsas (incluida la enorme deuda del Segundo y el Tercer Mundo), nuevas formas de interrelación de los *media* (incluyendo en gran medida sistemas de transporte mediante la *containerización*), la informática y la automatización, y la escapada de la producción a zonas del Tercer Mundo, junto con consecuencias sociales más conocidas como la crisis del trabajo tradicional, la aparición de los *yuppies* y el aburguesamiento a una escala que, hoy, ya es global⁶ (JAMESON, 1996, p. 19).

Sendo assim, ao se visualizar o conjunto de mudanças econômicas advindas do apogeu da era pós-moderna, Jameson (1996) apregoa que esse é somente um reflexo e a parte concomitante de uma modificação sistêmica do próprio capitalismo e não a dominante cultural de uma ordem social completamente nova. Para além disso, no entanto, a aculturação do real historicamente original e a estetização da realidade, bem como o esvanecimento dos afetos, são marcas desse campo de forças que se abre para impulsos culturais diversos. Devido a isso, a cultura pós-literária do mundo tardocapitalista, no ponto de vista jamesoniano, reflete o trabalho da metalinguagem e, através do pastiche e da paródia, imita estilos peculiares, para reforçar, desse modo, a releitura crítica da tradição pelo viés da contemporaneidade mediante a experimentação, principalmente nas metanarrativas.

Num âmbito mais geral, não apenas na arte pós-moderna, mas em todas as esferas atingidas pelo desdobramento da modernidade, o que se nota são progressivas transformações, nem sempre positivas, visto que “El mundo, pues, pierde momentáneamente su profundidad y

⁵ “o consumo da pura mercantilização como processo” [Tradução nossa].

⁶ “Além das empresas transnacionais mencionadas acima, suas características incluem a nova divisão internacional do trabalho, uma vertiginosa dinâmica nova na banca internacional e nas bolsas (incluída a enorme dívida do Segundo e Terceiro Mundos), novas formas de interrelação dos *media* (incluindo em grande medida sistemas de transporte mediante a conteneirização), a informática e a automatização, e a fuga da produção para zonas do Terceiro Mundo, junto com consequências sociais mais conhecidas como crise do trabalho tradicional, a aparição dos *yuppies* e o aburguesamento a uma escala que, hoje, já é global” [Tradução nossa].

amenaza con convertirse en una piel lustrosa, una ilusión estereoscópica, una avalancha de imágenes fílmicas sin densidad. Pero esta experiencia ¿es ahora terrorífica, o es jubilosa?”⁷ (JAMESON, 1996, p. 53). Assim, o hiperespaço pós-moderno, que congrega desde a nanopartícula até as viagens interestelares, serve como representação do intenso dilema das mentes humanas frente ao irrefreável desenvolvimento propiciado pelo capital e seu discurso do saber, reconfigurando, nesse processo, a cartografia de uma teia global, comunicacional, multinacional e descentrada em que nós, sujeitos individuais, estamos todos enredados, talvez porque “O mundo é exato/ mas sabe nos envolver/ tem tato” (SOLHA, 2004, p. 56).

Em vista do que se tem tratado aqui, a pós-modernidade – encarada como fenômeno que marca diferentes manifestações, a partir da década de 1950 – imprime-se tanto como um rótulo quanto como um acontecimento de registro geral e distinto teórica e esteticamente. A partir disso, nota-se que tal fenômeno implica ao mesmo tempo uma série de modificações no panorama cultural ocidental e origina um estilo de época, com traços mais ou menos definíveis, que reflete as mudanças de um período moderno para outro, dito pós-moderno. Nesse panorama, Jacó Guinsburg & Nanci Fernandes (2005) sugerem que a pós-modernidade se insere num quadro de incertezas e buscas, que atravessa a arte, as ciências, a cultura em geral, no fabrico de obras – não apenas artísticas – em todos os campos, obras estas que possuem características próprias e que se situam no acervo de realizações apresentadas pela criatividade humana até anos recentes e nas quais, por vezes, sobressai a interação entre passado e presente, elitista e popular, artesanal e tecnológico, regional e universal, individual e coletivo, dentre outros binômios.

No tocante às grandes massas, submetidas ao ritmo acelerado da produção capitalista, do alargamento tecnológico e dos mecanismos de mercado desenvolvidos pelo modo americano de vida, o espaço que elas ocupam é o do consumo, à proporção que o acesso às mercadorias dos mais variados setores é praticamente ilimitado – ainda que variável e dependente do poder de compra –, devido à globalização. Ergue-se, pois, a fragmentação espacial em imagens, códigos, dígitos e signos, por meio da invasão da tecnociência, que se dispõe em face da saturação dos sujeitos com informações, entretenimento e serviços, além de que a ligação entre economia e cultura promove a estetização da vida cotidiana, ou seja, a universalização da cultura mercantil, criando uma cultura-mundo, como veremos em Lypovetsky & Serroy (2011).

⁷ “O mundo, pois, perde momentaneamente sua profundidade e ameaça converter-se numa pele lustrosa, uma ilusão estereoscópica, uma avalanche de imagens fílmicas sem densidade. Mas esta experiência é agora terrível ou jubilosa?” [Tradução nossa].

Em se tratando, nesse contexto, do caráter histórico da era pós-industrial, põem-se em xeque – por um viés questionador e reflexivo – princípios como valor, identidade, ordem, controle e significado, conduzindo à recodificação e à ressignificação de tudo o que era antes vigente, em todos os níveis do humano, da ciência à estética, o que faz com que a pós-modernidade emerja “como a única configuração hábil para lidar e dar conta dessa nova realidade” (GUINSBURG & FERNANDES, 2005, p. 14). Isso acontece sobretudo devido ao embate contra ideias, estruturas, instituições e preceitos legitimados socialmente pela ideologia, manifestando, por meio dessa postura crítica, a descrença em um sentido para a existência, num mundo em que as imagens são mediadas pela influência da mídia e da publicidade, veiculando, com força extraordinária, ideologias disfarçadas de verdades.

A concepção de pós-modernidade de Linda Hutcheon (1991), por seu turno, está embasada na influência exercida pelo passado sobre o presente e nos efeitos desse contato nodal, considerando-se também o fator ideológico como deflagrador dos sentidos em quaisquer práticas culturais. Logo, não seria redundante dizer que a contraditoriedade é marca desse fenômeno em processo e é através dela que se pode contestar – de dentro – a imensidão de discursos reproduzidos socialmente, sem que isso signifique propriamente uma ruptura, na medida em que a contestação permite a análise de posições e ditos o mais das vezes naturalizados devido à legitimação – como em Lyotard (2009). Consequentemente, assinala-se, através da reflexão sobre a incoerência representada, uma transformação ou o surgimento de algo novo, via desconstrução, e isso durante a temporada da afirmação da diferença, quando ocorre o esfacelamento da noção de identidade homogênea, na contemporaneidade.

A existência do fator histórico e político incidindo sobre o texto, isso na esfera do artístico e do estético, acentua a poética paródica da atividade cultural pós-moderna, a qual pode ser detectada na maioria das formas da arte e nas correntes de pensamento atuais. A paródia seria, neste caso, para a estudiosa, uma faceta da criticidade, um meio para se chegar à reflexividade, um mecanismo a serviço do hibridismo e da excentricidade. Paralelamente a isso, nota-se que essa é uma era dada à ironia, devido à sua inerente capacidade de desmitificar e de repensar o passado com vistas ao presente, o que promove, por conseguinte, a sugestão do potencial didático e questionador dessa prática paródica – a ironia –, na medida em que, também, ela pode estar calcada no que é paradoxal, antiquado e limitado, e que é revelado mediante a análise crítica e revisionista promovida por um ironismo capaz de atingir qualquer texto. Aplicando isso ao terceiro épico de Solha, apreendem-se leituras críticas como nesse diálogo de Santa Tereza de la Cruz e Cristo, em que se nota a nuance irônica no *Tractatus*:

“Tereza diz a Cristo,/ visto entre círios, delírios:// - Martírios. Son como castigos.// E ele, pródigo como um mendigo:// - Es como trato a mis grandes amigos.// E ela,/ entre sofrimentos... ocos:// - Por eso tienes tan pocos” (SOLHA, 2013, p. 39).

Em seu ativismo, “a arte pós-moderna [...] atua no sentido de subverter os discursos dominantes, mas depende desses mesmos discursos para sua própria existência física: ‘aquilo que já foi dito’” (HUTCHEON, 1991, p. 70). Isso significa que o retorno ao passado fertiliza o crítico pós-moderno, engravida-o de fontes e faz com que, como fruto dessa concepção, nasça o heterogêneo, o múltiplo, o diferente, o antitotalizante, como uma forma de subversão contra o detentor do poder, mas, sobretudo, como uma maneira de conhecer o objeto em estudo e ocupar um lugar de fala/enunciação que lhe seja interior, para poder falar com mais propriedade, sem que isso venha, consequentemente, a liquidá-lo, embora o desestruture. Essa prática, como se percebe, vai de encontro àquilo que é legitimado como detentor do poder, do controle, da ordem, reivindicando, com isso, o espaço em que outros discursos possam se afirmar, justamente porque, na teorização de Hutcheon (1991), o tratamento dado pela pós-modernidade à ideologia, ao discurso dominante, ao autoritarismo, à totalização, deve suscitar novas formas de apreensão do mundo, implicando modos outros de enxergar a contraditoriedade na história e na textualidade: a reelaboração da realidade humano-existencial mediante um olhar cético, autorreflexivo, descentrado e não essencialista.

Numa outra perspectiva, Gilles Lipovetsky & Jean Serroy, ao problematizarem a hipercultura universal, dizem que “Nos tempos hipermodernos, a cultura tornou-se um mundo cuja circunferência está em toda parte e o centro em parte alguma” (2011, p. 8), apontando, assim, para a existência de uma babel globalizada, onipresente, capaz de interligar praticamente todo o mundo, reconfigurando-o e também a civilização atual. Em virtude disso, a cultura é “hiper” porque, ao transpor o valor dos produtos, das informações e das imagens, transcendendo as fronteiras, não se separa da indústria mercantil, infiltra-se em todos os setores de atividade e, nesse amplo painel, exhibe uma vocação planetária: logo, eis a representação, para esses estudiosos, de um mundo tecnocapitalista, em que coexistem as multinacionais, o ciberespaço e o consumismo, isto é, em que vigora a universalização de uma cultura mercantilizada, que se apodera das esferas da vida social e dos modos de vivência, em suma, da quase totalidade das ações humanas, ainda que, como veremos, haja consequências negativas e positivas advindas do hipermoderno universo tecno-midiático-mercantil.

Nessa chamada “segunda era da cultura-mundo”, em que tudo prolifera e se multiplica ao infinito, é preciso ser sempre mais moderno, reativo, informado, eficaz, e a tecnociência, o

mercado, o indivíduo, as mídias, o consumo, tudo é disseminado e contagiado pelo ritmo do hipermoderno. Portanto, apesar de haver pontos positivos nas novas demandas – como a rapidez nas transações e a diminuição da noção de tempo-espço seja pela telefonia celular, pela internet ou pelas viagens (inter)nacionais –, surgem também novas dificuldades relacionadas a temas como ecologia, imigração, crise econômica, miséria do Terceiro Mundo, terrorismo; além de problemas concernentes à existência – identidade, crenças, crise dos sentidos, distúrbios da personalidade. O que se coloca, desta feita, é que a “cultura globalitária não é apenas um fato; é, ao mesmo tempo, um questionamento tão intenso quanto inquieto de si mesma. Mundo que se torna cultura, cultura que se torna mundo: uma cultura-mundo” (LIPOVETSKY & SERROY, 2011, p. 9). E esse questionamento permeia o cibernundo, a comunicação-mundo, a hipermídia, servindo como canal de remodelação dos conhecimentos e transformando a vida política, os modos da existência e da vida cultural, à proporção que a culturalização das mercadorias engendra, na arte, um alinhamento às regras do mercado e da mídia, assim como as tecnologias da informação, as indústrias culturais, as marcas e o próprio capitalismo levam, por sua vez, à proliferação de fluxos, mercadorias e discursos num âmbito global.

Consequentemente, em escala planetária, isso é visto como uma caminhada incerta, inquieta, insegura, por meio do *high tech*, do *american way of life*, do *pop*, do *fashion*, do consumismo, da diversificação das experiências, da cosmopolitização, da tecnociência, da desterritorialização, do hiperindividualismo, do neomisticismo, da fabricação de modos de realidade jamais acabados... afinal, ainda para esses autores, “[...] eis a era do espaço-tempo mundial, do cibertempo global, do hiperespaço-tempo abstrato e universal” (2011, p. 16). Como contraparte também desse sistema de evoluções, inaugura-se uma era de desequilíbrios, de imprevisibilidade, de caos, de desorientação, de desencanto e fortemente causadora de depressão, ansiedade e pessimismo acerca do que há por vir, uma vez que, como dizem, “O que fazia contrapeso à miséria dos dias – a fé no futuro – desabou” (Idem, p. 23). Resta, como atitude diante desse quadro, levar a sociedade à reflexividade, à relativização das crenças, a questionamentos ainda que sem respostas seguras, de modo que os códigos unificados de sentidos sejam avaliados, bem como os fundamentos sagrados e as autoridades institucionais, e isso em função de uma cultura do sentido e da história que congregue movimento e estabilidade.

Tudo isso porque “**o drama que nos irmana/ é que o homem pode até fazer o que quer,/ como este poema,/ uma ode,/ mas querer o que quer,/ não pode**” (SOLHA, 2013, p. 49). E em meio à desordem e à hiper-regulamentação, o futuro se torna duvidoso; o ambíguo,

o contraditório e o paradoxal tornam-se irrevogáveis nessa estética globalizante; as identidades coletivas ou individuais afeiçoam-se às mudanças ou se fecham a elas. Tudo isso reclama uma intervenção, para que o reconhecimento do processo em andamento não leve à barbárie, nem ao esquecimento, mas à propagação dos preceitos de igualdade e de solidariedade entre todas as partes, ainda que num tempo-espço impulsionado pelo simulacro. Um caminho a seguir é o da reabilitação do passado, ao invés do da sua erradicação, uma vez que o culto do autêntico, a remobilização das memórias identitárias e religiosas, as reivindicações particularistas, a coexistência da cultura tecnocientífica, do mercado, do indivíduo, da mídia, das redes, da ecologia, tudo isso participa de uma estrutura elementar da cultura-mundo, que depende da revisão do passado para ser significada, pois “estes tempos sonham com *religamentos*, com reconciliação entre passado e presente, arte e indústria, técnica e natureza, sabedoria e desempenho, autoridade e inovação, tradição e liberdade, consumo e solidariedade” (LYPOVETSKY & SERROY, 2011, p. 195).

Milton Santos (2001), analisando, por sua vez, as implicações da globalização na era da velocidade, da técnica e das ciências – o que dialoga com as conjecturas anteriormente propostas por Lypovetsky & Serroy (2011) –, discorre sobre um “mundo confuso e confusamente percebido” (2001, p. 17), resultante da hiperespacialização, da mecanização, do processo fabril, da informação e da aceleração contemporânea. Essa meditação levou o geógrafo brasileiro a formular a seguinte premissa: “É a maneira como, sobre essa base material, se produz a história humana que é a verdadeira responsável pela criação da torre de babel em que vive a nossa era globalizada” (Idem, *ibidem*). Ao enunciar isso, o estudioso coloca em evidência a entrada de um mundo de fabulações, de imagens e de imaginário para a história, e que se alicerça num discurso único – totalizante – que comunga de variados contextos. Além disso, o império da informação e o da economia interferem diretamente na vida social e pessoal à medida que esta se inscreve cada vez mais nos critérios monetário e globalizante da internacionalização do capitalismo.

Atribuindo-se a causa da desordem mundial à intransigente e irrefreável política desenvolvimentista, que não cessa de buscar formas de empreender e inovar, tendo como estandarte uma evolução que jamais se satisfaz, haja vista que “a todo momento nos vemos criando coisas” (SOLHA, 2004, p. 94), o que se visualiza é a materialização de uma babel através da anulação do homem social e historicamente situado, envolvido que é pela ideologia e pela alienação, causando, por fim, uma universalidade empírica. Assiste-se, por meio dessa perspectiva, à homogeneização pelo mercado global regulador, além de que o esgarçamento

das particularidades individuais representa essa ideia de aldeia global imersa na contração do binômio tempo-espaço, “produzindo em toda parte situações nas quais tudo, isto é, coisas, homens, ideias, comportamentos, relações, lugares, é atingido” (SANTOS, 2001, p. 51). Ampliando esse quadro, estabelece-se que essa nova arquitetura é composta pela unidade técnica, pela convergência dos momentos, pela cognoscibilidade do planeta e por um mercado global instrumentalmente avançado, do que resulta, então, uma globalização perversa.

Desse ponto de vista, a palavra ecumenismo seria emblemática, já que se refere a um movimento universalizante e unificador, a partir do qual se considera que traduzir o momento atual como uma era de identificação entre as singularidades que formam o globo faz com que o que antes eram blocos imiscíveis sejam agora solidários e comunicáveis entre si. Prontamente, graças à interdependência entre as nações, produz-se uma nova história, ainda que o mundo permaneça extremamente diversificado, pois que a participação na constituição de um constructo comum perpassa a noção de valorização, assimilação ou transformação das diferenças. Trata-se de um processo político de pacificação das oposições, na tentativa de compartimentalizar e regular territórios e, desse modo, adaptar as realidades existentes, possibilitando não a verticalidade, mas um espaço de fluxos, daí se falar em ecumenismo, conceito que contrasta com a ideia de que “A globalização mata a noção de solidariedade, devolve o homem à condição primitiva do cada um por si e, como se voltássemos a ser animais da selva, reduz as noções de moralidade pública e particular a um quase nada” (SANTOS, 2001, p. 65). Na concepção em tela, a humanidade pode, enfim, se identificar como um todo, uma unidade, como um bloco, graças à interdependência das economias, dos governos, dos lugares, o que revela uma só pulsação, ainda que a forma de participação de continentes e países na compleição da nova história seja valorada de modo particular.

A pós-modernidade ou era da globalização é, para Santos (2001), a chance de criar, finalmente, o mundo como realidade histórica unitária, embora ele permaneça extremamente diversificado. É a oportunidade de produzir um novo discurso, um novo relato baseado na universalidade empírica, que lança as bases para a escrita de uma nova história do homem. Deve-se enfrentar, para tanto, a informação ideologizada que chega às pessoas, empresas e instituições, homogeneizando-as e manipulando-as, visto que a inserção, na sociedade, da ideologia como coisa – pois inserida nos objetos –, naturaliza os discursos sobre técnica, produção, consumo e poder, validando, ou melhor, legitimando o fetiche da dominação a qualquer custo. Por isso, a união do lucro em escala global e da informação generalizada nessa teia confusa e perversa põe o homem frente ao desafio de interpretar sistemicamente cada

discurso, de modo a redefini-lo em relação com o todo planetário, tendo em vista, neste caso, a consequente releitura/reescritura do lugar do indivíduo e do coletivo num mundo mais solidário, tornando-o historicizado e geografizado, isto é, empiricizado.

Como que em rebate à proposta de um discurso ecumênico, há de se considerar a instalação de uma atmosfera de caos, alicerçada no global padrão de vida hodierno, estado de coisas já esboçado no *Trigal*: “no Século XXI/ em que a fome de resultados produz sua safra noutros campos – onde o Tempo entorta e o Caos tem ordem – deixando-me mais atrapalhado que num futebol de frades” (SOLHA, 2004, p. 45). Diante disso, Eduardo Lourenço postula o chamado esplendor de uma época de confusão e desordem dos elementos, consubstanciada pela incapacidade do indivíduo de compreender e dominar “um estado de coisas, do mundo, da sociedade, da história, onde se não vislumbra a sombra de uma ordem” (2002, p. 5). Sem um ponto de fuga no horizonte da existência pós-moderna (em que a competição e a competitividade são critérios de transcendência que movem a história como a estamos vivendo), abre-se um espaço para a perplexidade em face do momento presente, porque a caoticidade encontra-se naturalizada, desde que o Ocidente, no percurso da história, incorporou, ainda segundo Lourenço (Idem, p. 11), no interior dessa era superficial e dessacralizada, “o inferno no cotidiano do mais fascinante e atroz dos séculos”, o XX, fascínio e atrocidade que levaram, devido à sua intensidade e permanência, à incredulidade do autor/poeta, no primeiro poema longo da trilogia metaepopeica em tela:

E eu sou este *homo ludens*
 homo habilis
 homo faber
 que depois dos enormes erros que culminaram com o fim da grande experiência
 comunista
 em 1991
 deixou
 finalmente
 de ser *credulus*...
 (SOLHA, 2004, p. 98).

Consequentemente, o homem que joga, que tem habilidade e que faz tornou-se incrédulo, ateu, em virtude do fim do comunismo, ou seja, Deus deixou de existir diante do cenário caótico em que o mundo se encontrava. Isso quer dizer que, na contemporaneidade, ao se fundamentar a imagem de desestruturação hiperespacial e iconoclastia, instaura-se uma ordem humana mediada pela naturalização da noção de caos e pela perda da fé, o que, para Lourenço, repousa na seguinte contextualização:

Basta passar em revista o imaginário deste fim de século – da ficção à música, do cinema ao teatro, da biologia à tecnologia – para ter uma ideia do ponto a que chegou

um mundo onde o horror se tornou invisível, consumido como pura virtualidade, para ter uma ideia da metamorfose da cultura humana. Pode discutir-se se a desordem em que estamos mergulhados – desde a econômica à da legalidade e da ética – releva ou não, em sentido próprio, do conceito de caos. Do que não há dúvidas é de que o habitamos como se fosse o próprio esplendor (2002, p. 11).

Refletir sobre mudanças estruturais na conjuntura atual faz com que nos deparemos, irremediavelmente, como propõe Lourenço (2002), com o fato de habitarmos o caos, por estarmos nele mergulhados. Essa condição não é mera virtualidade nem meditação hiperbólica, é apenas o resultado da nossa entrada na era da mundialização, sinónimo de pós-modernidade, visto que, como é enfatizado também por outros estudiosos, a globalidade do mercado abarca a circulação dos produtos em escala universal, promovendo o império do econômico que sobredetermina as demais esferas da vida social. Ocorre, por conseguinte, a mundialização civilizacional, financeira, cultural, comunicacional, objetiva, das sociedades humanas, reordenando geoestratégica, histórica e culturalmente o mundo inteiro, tornando a aldeia global não uma utopia, mas a realidade cotidiana.

Em matéria de consumo, radicaliza-se sobremaneira a distribuição dos produtos, do *jeans* ao *macdonalds*, do aparelho portátil ao filme exibido no cinema, acarretando com isso uma “*culturização* de todos os objetos de consumo que a edição, a rádio, a televisão, a civilização enquanto *espetáculo planetário* permanente, exigem” (LOURENÇO, 2002, p. 22). Logo, concebe-se o cultural, a título econômico, como o senhor do mundo pelo poder de sedução que exerce sobre as sociedades, na irrupção de fluxos fomentadores do modelo capitalista. Isso se deve, é relevante destacar, pelo aterrador bombardeamento informativo da comunidade, na medida em que esta convive praticamente sem o direito ao silêncio e a não ser informada. Na imposição dos mesmos desejos e sonhos a uma vasta parcela da população mundial, o rendimento/lucro é medido pela capacidade de fazer com que o público adquira/consuma o produto em exposição, do que resulta uma *imago-esfera*, fruto da hegemonia dessa galáxia – ou desse Niágara – de imagens, como postula o estudioso.

Destaca-se ainda que a contundência dessas colocações avança na direção da postura niilista diante da situação atual, pois, ao mesmo tempo em que sustém a ideia de caos pós-moderno, focaliza o “terraço com vista sobre o nada” sobre o qual nos fixamos:

Sem o saberem, inauguram a sério a lúdica era da pós-modernidade, que não é culto pedantismo de intelectuais europeus expulsos de uma história como fonte de sentido, mas de tempo de gente que incorpora o *esquecimento-Hiroxima* por saber demais, que sem ele desembocaria descalço num terraço com vista privilegiada sobre o nada. Aquele onde tão festivamente estamos (LOURENÇO, 2002, p. 102).

Entende-se que essa impressão provocada no autor pelo “esquecimento-Hiroxima” advém, sobretudo, de sua consciente releitura acerca do apagamento da história em nome de uma aparente tranquilidade e passividade diante das atrocidades cometidas no passado e relegadas ao olvido. Para ele, em resposta a isso, a era pós-moderna deve resgatar e ressignificar os acontecimentos, de forma a reconfigurar o estatuto da própria humanidade, destruindo a intolerância, a perversidade, o horror e a injustiça, e questionando os massacres, fazendo subir ao nível da consciência os direitos, sociais e individuais, para que, por fim, haja o restabelecimento dos laços humanos nessa era de generalizados flagelos universais como a fome, os genocídios, os fundamentalismos e as doenças. Seguindo esse ponto de vista, ratifica-se não apenas que o clima de caoticidade se instalou como regra, modernamente, mas também que o que entrelaça essa situação é o cenário econômico-social, que enforma um contexto de materialismo manifestamente afeiçoado à criação de mecanismos controladores tanto da natureza quanto da sociedade e da história. Por isso, para Lourenço (2002), tal quadro se autojustifica enquanto retrato caracterizador da contemporaneidade.

Considerações pertinentes são também as de Richard Tarnas, que concebe a pós-modernidade, na escala evolutiva do percurso do Ocidente, como uma transformação profundamente complexa e ambígua, “cuja magnitude talvez não seja compatível a nenhuma outra história de nossa civilização” (2001, p. 12). Com a dissolução de grande parte das bases que sustinham a moderna visão de mundo, a sensibilidade intelectual postula o término da modernidade, o despojamento das certezas estabelecidas e uma inovadora situação de receptividade à sofisticação e à autodesconstrução cada vez mais acentuadas, definindo o chamado “Espírito pós-moderno” (Idem, p. 421). Este, por sua vez, é concebido como um conjunto de atitudes abertas e indeterminadas, filosóficas e estéticas, com ampla inserção no âmbito sociocultural, e que tem sido moldado por uma variedade de correntes de pensamento como “pragmatismo, existencialismo, marxismo, psicanálise, feminismo, hermenêutica, desconstrução e a filosofia pós-empirista da Ciência – para mencionar apenas algumas das mais proeminentes” (Idem, p. 422).

A visão de mundo pós-moderna, contraditoriamente, encontra-se carente de bases firmes, devido principalmente ao relativismo e à finitude existencial, por um lado, e à incomensurável, maleável, multidimensional e ilimitada ramificação interna e externa de fluxos, mercadorias e discursos, por outro. Esse conjunto instiga tanto a coragem e a criatividade como traz uma ansiedade debilitadora, talvez porque a condição contemporânea do Homem em busca de sentido no Cosmos é permeada por uma flutuação livre, em que o ser

humano existe num Universo cuja significação está sempre a ser buscada e construída individualmente, mas não tem nenhuma fundamentação garantida. Tarnas (2001) visualiza nesse aspecto alguns fatores que explicam essa condição de alargamento de respostas e de contínuo questionamento no que se refere ao estar-no-mundo contemporâneo, como os que seguem: a consciência crítica desconstrucionista, a consciência do provincianismo cultural, a relatividade histórica de todo o conhecimento, a remodelação de conceitos como sujeito e objeto, a difusa impressão de incerteza e deslocamento e o pluralismo que beira à incoerência.

Estamos, como se percebe, num outro contexto cultural profundamente transformado, em que a intelectualidade se põe a desconstruir criticamente os pressupostos tradicionais em que se assentava a longa história de expansionismo e exploração empreendida pelo Ocidente. Métodos de análise justapostos – sociológico, político, histórico, psicológico, linguístico e literário – são utilizados por pesquisadores não mais exclusivamente do cânone intelectual ocidental, para perscrutar os discursos legitimados como verdades e tentar aproximar-se da apreensão da realidade, escrevendo, com efeito, novas histórias. Os pontos a seguir estão em pauta continuamente nos estudos críticos empreendidos no mundo contemporâneo:

a capacidade escravizadora de suas elites desde os tempos antigos até a modernidade; a prosperidade sistemática à custa de outros; o colonialismo e o imperialismo; escravidão, genocídio, antissemitismo, opressão das mulheres, dos pobres; a eliminação das sociedades nativas por todo o mundo; a arrogante insensibilidade em relação a outras tradições e valores; os cruéis desmandos em relação a outras formas de vida; a destruição cega de praticamente todo o planeta (TARNAS, 2001, p. 428).

Partindo dessas problemáticas polêmicas, socialmente relevantes, inscritas na tentativa de politizar as batalhas ideológicas, Tarnas (2001) expõe a impossibilidade de uma visão de mundo pós-moderna, já que o paradigma contemporâneo, por ser essencialmente subversivo em relação aos demais, tem, em seu cerne, a consciência de que a realidade é ao mesmo tempo múltipla, temporal, local e sem fundamentos demonstráveis. Logo, a conjuntura atual é involucrada pelo apelo ao passado em busca de um presente que recomponha a ligação entre homem, história e mundo, reinterpretando e atualizando os acontecimentos em nome da atual temporada de combate à hegemonia e à totalização, ou, nas palavras de Lourenço (2002, p. 106): “Não é o fim da história, é só o fim da nossa como imaginária senhora da consciência universal [...]. O mundo real tornou-se definitivamente redondo”.

Finalmente, falar em pós-modernidade sem tratar da constituição do sujeito pós-moderno seria mutilar nossa pesquisa, visto que o indivíduo contemporâneo é atingido diretamente pelo declínio das velhas identidades que estabilizaram a vida social, a partir das

quais surgem outras, por isso trazemos algumas considerações de Stuart Hall, para quem o sujeito pós-moderno é concebido como aquele que não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente, isto é, não é unificado. A identidade, nessa conjuntura, passa a ser entendida como uma construção histórica, não biológica, sujeita à permutabilidade e à adaptação circunstancial, na medida em que “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2011, p. 13). Em vista disso, o fato de estarmos situados numa sociedade em que a mudança é constante, rápida e permanente, em que os quadros de referência são abalados e em que as estruturas e os processos centrais são deslocados colabora para a construção de uma entidade jamais unívoca, pois interpelada por variados aspectos num mesmo instante, o que configura uma identidade composta (como que) de fragmentos.

Trazendo essa ideia de sujeito descentrado para o contexto das epopeias, Anazildo Silva vai dizer que “o herói épico [...] é agora um ser despersonalizado e historicamente indefinido, cuja façanha é integrar sua condição histórica. O herói épico pós-moderno é o Eu impessoalizado em busca de uma identidade histórica, viver é hoje um ato histórico” (1987, p. 99). Logo, o observável descentramento do sujeito de que tratam as epopeias contemporâneas é representativo desse contexto de fragmentação, colapso das identidades e perda de sentido de si estável, e resulta da passagem da modernidade para a pós-modernidade, uma vez que, como nota Hall, “Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX” (2011, p. 9).

Esses processos recentes de mudança alteram não apenas o que se concebe como modernidade, mas também as paisagens sociais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, segundo o estudioso em tela, e a fragmentação advinda dessas transformações – o que pode provocar uma crise de identidade no indivíduo – desloca duplamente o sujeito: tanto em relação a si mesmo quanto ao seu lugar no mundo social e cultural, o que incide diretamente na composição de poemas longos e reconfigura, por sua vez, a compleição dos heróis épicos. O ápice disso é o terceiro livro da trilogia, nas estrofes finais, quando se elenca, como diferentes representações do homem, uma série de referentes das artes em geral. O fragmentarismo da identidade do sujeito se mostra, desse modo, como uma profusa rede de imagens, com as quais, em diferentes momentos, é possível se deparar e se identificar.

Como exemplos de avanços na teoria social ou nas ciências humanas ocorridos no pensamento, Hall (2011) cita aqueles que tiveram considerável impacto no período da modernidade tardia (a segunda metade do século XX): a descentração em relação às tradições

do pensamento marxista; a descoberta do inconsciente por Freud; o trabalho de Saussure, com a linguística estrutural; os estudos de Foucault, que produziu uma espécie de genealogia do sujeito moderno; e o impacto do feminismo, enquanto crítica teórica e movimento social. Essas incursões por distintos campos do saber permitiram novas articulações, levando os indivíduos a se libertarem dos apoios estáveis nas tradições e estruturas associados à modernidade. A nova era, a da globalização – um complexo de processos e forças de mudança –, coadunada com os avanços filosóficos, artísticos, econômicos, socioculturais e políticos, vislumbra, conseqüentemente, o deslocamento das identidades culturais nacionais e individuais, seja no espaço local ou global.

Depreende-se disso que, no mundo pós-moderno, descontinuidade, fragmentação, colapso, ruptura e descentramento resultam daquilo a que temos chamado globalização, um complexo de mutações estruturais na interconexão entre comunidades e organizações, do qual decorrem a supressão das fronteiras e uma nova configuração espaciotemporal. Ademais, os estilos, os lugares, as imagens, as viagens internacionais, a mídia, os sistemas de comunicação globalmente interligados, tudo isso pode, conforme Hall (2011), fazer com que as identidades se desvinculem de uma eventual matriz original e incorruptível baseada em tempos, lugares, histórias e tradições. Seriam estes alguns efeitos da globalização, bem como a contestação e o deslocamento das identidades “fixas” de uma cultura nacional, à medida que parecem pluralizar-se com a abertura à heterogeneidade e a uma variedade de possibilidades e posições de identificação, desunificando, nesse ínterim, o local e o fazendo se submeter ao global.

Depois dessa trajetória pelos interstícios da pós-modernidade, acerca da qual trouxemos considerações de alguns teóricos, críticos e estudiosos sobre o assunto, entremeadas com versos e estrofes que de algum modo dialogam com as considerações feitas, resta-nos localizar os pontos de intersecção entre tais reflexões e a que temos em vista apreender. Como viemos dizendo sobre a trilogia épica de Solha, os traços pós-modernos – que evidenciaremos na terceira seção, a analítica – englobam não apenas a concepção da forma, da estrutura e do estilo, mas também a releitura das temáticas e das matérias épicas, o que confere uma visão de mundo fincada no contexto contemporâneo e no fazer artístico da agoridade. Há como que uma mundialização dos referentes colhidos em todas as épocas e que são amalgamados, satisfazendo a uma pluralidade de tempo e espaço e também a uma atualização de tendências modernas da arte, especialmente a expressionista, a futurista, a surrealista, a dadaísta e a cubista.

Ademais, servindo como substância problematizadora e voz contradiscursiva, os épicos de Solha releem ironicamente textos do passado – sejam obras de arte, mitos, filosofias, cenas

e fatos do cotidiano, etc. –, reinterpretando-os e dando-lhes uma feição peculiar, mormente irônica. Nesse sentido, por ter uma aura que se opõe às ideologias e as contesta, por vezes, as obras em tela trazem enunciados que são revistos sem a censura institucional e são inseridos no projeto épico, e é por isso que elas se erigem tão completamente enérgicas: são, sim, hiper no sentido de muito, mas, neste caso, podem também ser pã, visto que são globalmente ligadas a tudo, de um modo caótico, mas ordenado pela voz do Poeta, sujeito este sem identidade fixa, um eu metonímico fragmentado como o relato e o mundo representado.

Seguindo esse raciocínio, o Poeta, eu-lírico/narrador dos textos solhianos em pauta, apesar de ser apenas uma instância de enunciação, pode ser identificado como um sujeito pós-moderno por ser porta-voz de uma gama de discursos e por estar relacionado com a globalização, além de que ele é uma sùmula dos significantes universais que Solha tem em seu repertório. Dando um passo interpretativo maior, a trilogia solhiana lembra os retratos do pintor Giuseppe Arcimboldo (1527-1599), nas suas coleções “As quatro estações” e “Os quatro elementos”, em que o artista italiano constrói, com elementos díspares – o que causa estranheza –, retratos extravagantes, mas belos. Com efeito, nos parece que a trilogia se compõe beirando o surrealismo antecipado de Arcimboldo: junta-se isso àquilo, e o resultado é magnífico, arrebatador. Numa soma deslumbrante, o todo é, a cada novo olhar, uma decifração e uma descoberta: uma quintessência de detalhes, um enigma para sentidos atentos, uma torrente de agudíssimos saberes a serem degustados, ainda que, na época atual, o tecnocientífico se depare com o artístico, subjugando-o por vezes, uma vez que, não raro, se reforça a ênfase no valor daquilo que é material e transitório, mas nem sempre verdadeiramente de valor estético.

A título de ampliação do quadro teórico-crítico da nossa pesquisa, um detalhamento mais específico referente ao épico, do clássico ao pós-moderno, será mostrado na seção a seguir, na qual sintetizaremos algumas conjecturas de diferentes teóricos e críticos, de modo tal que tenhamos um panorama da produção e da recepção desse gênero através dos tempos.

2 DO CLÁSSICO AO PÓS-MODERNO E DAS CONTENDAS ÀS NOVAS SENDAS: O ÉPICO REVISITADO

Nesse momento, compete ao nosso trabalho situar o épico como gênero literário dentro do campo das variadas contestações e demandas teórico-críticas que o circunscrevem (ainda que, ao longo dos apontamentos feitos até aqui, já tenhamos registrado alguns pontos de vista – o mais das vezes negativos – sobre o épico e discutido sobre eles). Para tanto, partimos de caracterizações e definições assinaladas por alguns estudiosos, como Bowra (1945), Aristóteles (1973), Pollmann (1973), Madelénat (1986), Silva (1987; 2007), Schuler (1992), Hegel (2004), Ramalho (2007; 2013), Neiva (2009), Mesa Gancedo (2009) e Merchant (2010), apresentando as especificidades da manifestação do discurso épico, de forma tal que possamos montar um painel acerca da maneira como, ao longo do tempo, do período clássico ao pós-moderno, tem-se abordado a produção/recepção de epopeias.

Para além da nossa leitura e discussão no tocante ao épico, de modo geral, temos como objetivo, ainda, relacionar esses aspectos – principalmente os que se referem às dominantes estruturais e estilísticas – com os objetos literários que formam o nosso *corpus*, quais sejam, os três poemas longos pós-modernos de W. J. Solha (*Trigal com Corvos*, *Marco do Mundo* e *Esse é o homem: Tractatus Poético-Philosophicus*), para que, mesmo de forma superficial, por ora, sejam feitas algumas exposições sobre as características épicas contidas nesses textos.

Estudar, nos dias de hoje, o gênero épico e a sua manifestação literária em epopeias ou poemas longos significa, de certa forma, adentrar também o debate acerca ou não da morte anunciada desse gênero, tendo em vista a querela estética que, nos séculos XIX e XX, proclamou a decadência do épico, como se os escritores, os poetas, não mais produzissem esse tipo de obra de arte ou como se ela não se identificasse com o momento histórico, social, econômico, artístico, intelectual e cultural vigente – a pós-modernidade. Nesse sentido, questionamos, com Saulo Neiva (2009, p. 31), “Em que medida [...] podemos associar os poemas de nossa época a esse gênero considerado moribundo e inadequado às aspirações e especificidades da modernidade?”. Essa questão que, segundo os intentos da nossa pesquisa, pode ser ampliada, focaliza a pertinência de poemas de feição pós-moderna, sejam eles tomados como essencialmente épicos ou por apresentarem traços que remetem ao épico, evidenciando com isso a problemática do gênero associada ao fator temporal (histórico), no que concerne a tais poemas serem ou não formas autênticas de expressão artística do momento atual, ou, mais amplamente, dos séculos XIX, XX e XXI.

Ao tratar de algumas críticas ao gênero épico, Neiva (2009) expõe que, para Hegel, a epopeia seria uma forma de documentar ou forjar, em versos, os feitos bélicos de uma nação, exprimindo o espírito original característico de uma coletividade, forma essa que, mais tarde, teria sido substituída pelo romance. Nesse caso, “a moderna epopeia burguesa” (HEGEL, 2004, p. 138), o romance, a despeito de não ser composto pelo “estado de mundo originariamente poético, do qual nasce a epopeia propriamente dita” e de sua “efetividade já ordenada para a prosa” (Idem, ibidem), seria uma outra maneira de representação literária de interesses, estados, caracteres e relações de vida que eclodiu após a ascensão da burguesia e que, segundo essa crítica, não mais podia ser representada por meio de epopeias.

Já o julgamento de Edgar Allan Poe, ainda segundo Neiva, apresenta dois vieses básicos: “de um lado, condena o hábito, caro à crítica literária da época, que consiste em admirar o esforço de escritura dos autores em vez da obra que dele resulta; de outro, combate a extensão característica da epopeia – que ele opõe à brevidade típica do conto” (2009, p. 35). Ou seja, em outras palavras, Poe ataca a exaltação aos poetas épicos em vez da exaltação aos seus textos – como, por exemplo, a glorificação de Dante por *A Divina Comédia* –, ao mesmo tempo em que menospreza tais textos por serem longos quando comparados ao conto, gênero narrativo caracteristicamente breve. Por fim, trazendo também as considerações de Victor Hugo, ainda com Neiva (2009), elas seguem na mesma direção das de Hegel, ao sustentarem que a Antiguidade é o tempo em que o épico se constitui como sendo legitimador dos Estados em formação e das guerras, e que, portanto, nota-se que o patriotismo e a nacionalidade fundamentam a matéria dos poemas épicos de épocas passadas, não sendo afeitos às especificidades da modernidade.

São relevantes também algumas considerações de Octavio Paz sobre o poema longo discutidas por Daniel Mesa Gancedo (2009). Este estudioso, partindo fundamentalmente do ensaio daquele, postula que “*le développement de son essai [do de Paz] laisse entendre que l’évolution du poème long passe par l’abandon progressif du composant épique au profit d’une présence croissante des éléments lyriques*”⁸ (p. 358). Isso quer dizer que, com o passar do tempo, as conjunturas espaciotemporais manifestaram-se no fazer poético causando mudanças na concepção das epopeias e dando espaço à experimentação lírica (desenvolvimento de recursos rítmicos, rítmicos, estróficos, por exemplo) em detrimento da dissolução da “epicidade” (a mera narração, em versos, de feitos bélicos de uma nação ou de um herói

⁸ “o desenvolvimento do seu ensaio sugere que a evolução do poema longo passa pelo abandono progressivo do componente épico em favor de uma presença crescente de elementos líricos” [Tradução nossa].

nacional), o que, em linhas gerais, reflete a alteração na composição e na recepção do texto épico.

Com efeito, chamamos a atenção para o fato de que, apesar de Paz usar os termos “poema longo” e “poema épico” marcando sutis diferenças entre as duas produções poéticas – diferenças que não chegam, a nosso ver, a distinguir a unidade da epopeia, como se demonstra na proposição a seguir –, ressalta-se, em seu texto, o caráter mutável da expressão poética, o que condiz, portanto, com a transformação no tempo e com a variação estrutural nos poemas, como comenta Mesa Gancedo:

*le poème long commence comme poème épique dans l'Antiquité, ce qui veut dire poème “objectif” et “impersonnel”, sans présence de l'auteur. Dans les poèmes longs du Moyen Age (la Commedia de Dante) on trouve deux nouveautés: “le Moi apparaît” (“Grand changement: la première personne du singulier devient protagoniste central du poème long”) et le poème long devient à son tour allégorie*⁹ (2009, p. 363).

Assim, segundo Paz (*apud* MESA GANCEDO, 2009), o poema longo, nos tempos antigos, surge como um desdobramento do poema épico [na nossa discussão, ambos são manifestações da epopeia e serão usados como sinônimos], apresentando-se com objetividade, impessoalidade e sem autoria. Somente na Idade Média, quando o poema longo torna-se alegoria, dá-se a entrada do Eu que protagoniza o poema, como na *Divina Comédia*, de Dante. Além disso, segundo Mesa Gancedo (2009, p. 363), “Paz signale que l'épique de la Renaissance [...] oublie le principe de l'allégorie et, par le moyen de la fantaisie et de l'ironie, ouvre la porte au genre moderne par excellence: le roman”¹⁰. Mais uma vez, como já havíamos visto em Hegel (2004), o romance vigora, nessa proposição, como um gênero mais afeito às necessidades artísticas da modernidade, através da ironia e da fantasia, como expressão de vigor para elucidar as especificidades que os poemas longos já não parecem conseguir abarcar, na medida em que, numa percepção errônea por vezes sustentada na clássica leitura de Aristóteles em sua *Poética*, bem como em outros críticos como Hegel, Victor Hugo e Poe, os poemas épicos são considerados estanques e limitados temporalmente por, como dizem, não acompanharem a evolução, sendo por isso substituídos por um novo gênero em prosa, o romance.

⁹ “o poema longo começa como poema épico desde a Antiguidade, sendo chamado poema “objetivo” e “impessoal”, sem a presença do autor. Nos poemas longos da Idade Média (a *Comédia* de Dante), encontram-se duas novidades: ‘o Eu aparece’ (‘Grande mudança: a primeira pessoa do singular torna-se protagonista do poema longo’) e o poema longo torna-se por sua vez alegoria” [Tradução nossa].

¹⁰ “Paz observou que o épico da Renascença [...] esquece o princípio da alegoria e por meio da fantasia e da ironia, abre as portas ao gênero moderno por excelência: o romance” [Tradução nossa].

Ainda no que tange à epopeia e ao épico como antigas elaborações humanas suscetíveis, pois, a mudanças e evoluções, Daniel Madelénat (1986, p. 17) parte da etimologia e constrói um breve painel cujo alcance vai desde os poetas primitivos até o século XIX:

l'epopoia, oeuvre de l'epoiois (producteur, fabricant de récits em vers), met en forme une parole primordiale (épos), proférée par les poètes primitifs. Elle devient, à l'époque alexandrine, un genre littéraire, "le récit poétique de quelque grande action". A partir du XIX^e siècle se développe un sens dérivé: ce qui ressemble à l'épopée dans la réalité ou la littérature¹¹.

Estão aí definidos três conceitos basilares, tendo em vista a definição grega clássica: a *epopoia*, a obra; o *epoiois*, o poeta épico; e o *epos*, a fala primordial proferida pelos poetas primitivos. Para além disso, na época alexandrina, o épico adquire o estatuto de gênero literário através do qual, poeticamente, se cantava qualquer grande ação. Já no contexto do século XIX e seguintes, a epopeia é entendida como o que aparenta ser épico na realidade ou na literatura. Esse alargamento no tocante à realização literária do poeta que, ao interferir criativamente sobre o *epos*, urde sua obra, fundamenta a concepção do épico como a afirmação de um gênero distinto e grandiloquente, sendo, mais tarde, compreendido como aquilo que, seja na literatura ou na realidade, possui feições de epopeia: seja nos feitos, na forma de narrar, na estruturação da obra, na temática, nos conteúdos retratados, etc.

O pensamento de Leo Pollmann (1973), por seu turno, nega, num primeiro momento, a evolução do épico, postulando a demarcação espaciotemporal tradicional ao dizer que ele é “*sin duda algo determinado, que representa en sí una realidad inviolable, es algo que se ha dado como idea una vez, a lo cual no le conviene, como por ejemplo al hombre o a un árbol, como a cada organismo viviente, la condición de desarrollarse en el espacio y en el tiempo*”¹² (p. 14). Nessa comparação do épico com o humano e com a árvore, pode-se perceber que a imutabilidade e a fixidez são aplicadas como propriedades desse gênero literário, em sua determinação, sua inviolabilidade, sua ideia uma vez dada e jamais superada e sequer transformada, e ao qual são vedados a mudança e o desenvolvimento. E é nesse embate que, como temos visto, há o pensamento institucionalizado e disseminado acerca da morte do épico,

¹¹ “a *epopoia*, obra do *epoiois* (produtor, fabricante de narrativas em versos), veste-se em forma de uma fala primordial (*épos*), proferida pelos poetas primitivos. Ela se torna, na época alexandrina, um gênero literário, ‘a narração poética de qualquer grande ação’. A partir do século XIX se desenvolve um sentido derivado: o que se parece com a epopeia na realidade ou na literatura” [Tradução nossa].

¹² “O épico é sem dúvida algo determinado, que representa em si uma realidade inviolável, é algo que se dá como ideia uma vez, ao qual não o convém, como por exemplo ao homem ou a uma árvore, como a cada organismo vivente, a condição de desenvolver-se no espaço e no tempo” [Tradução nossa].

logo que permanece, por vezes, o desconhecimento no que tange à criação épica dos últimos três séculos e também da crítica literária que se preocupa com essa produção.

No entanto, devemos ressaltar que, como uma forma de revelar uma modificação na natureza do épico nos últimos séculos, Pollmann (1973, p. 246-47) expõe que “*A través de otros géneros, de la lírica, la novela y el drama, despierta ahora lo épico a nueva fuerza, experimenta un nuevo cambio*”¹³. Notamos, com isso, que a transformação que dá ao épico uma nova vitalidade, como o diz o estudioso citado, provém da mistura com outros gêneros, entendendo-se a partir dessa afirmação que as novas epopeias não seriam mais “formas puras” ou manifestações primordiais, se assim se pode dizer. Portanto, seria da imbricação entre variados gêneros que nasceria o novo paradigma, uma renovação que, embora remodele a concepção de épico como gênero, tangencia o fator mutabilidade, o que, como devemos ter em mente, coaduna-se com o que tem sido discutido aqui sobre esse tipo de produção artística.

No que concerne a essa combinação entre gêneros, Paul Merchant (2010, p. 246) diz que “*Not only do we recognize influences and lines of descent from epic into other genres (lyric, theatre, novel, opera), but almost without exception both major and minor practitioners of epic have themselves operated with an unusual sense of their ancestors*”¹⁴. Isso apenas vem corroborar a declaração de Pollmann (1973), no sentido de que a convergência entre o épico e outras formas literárias e artísticas como o teatro e o romance promove uma distinção (seja formal, temática, estilística, conteudística, etc.) na composição das epopeias, à proporção que há o afastamento entre sucessores e predecessores, haja vista que “*The basic tradition remains stable, but the definition of epic is stretched with every new example. And this fluidity of definition begins to seem the key quality of epic, with each successful assault on the form breaking the mould*”¹⁵ (MERCHANT, 2010, p. 247). Com efeito, esse postulado reforça a relação entre tradição e atualização desse gênero enquanto tal, quando destaca a permanência da tradição e, ao mesmo tempo, o alargamento das noções e acepções da epicidade por meio de novas epopeias. A quebra dos moldes, a superação de antigos modelos que já não se configuram como capazes de refletir as mudanças de tempo e espaço, a fluidez da definição em oposição a

¹³ “Através de outros gêneros, a lírica, o romance e o drama, desperta agora o épico a uma nova força, experimenta uma nova mudança” [Tradução nossa].

¹⁴ “Não apenas nós reconhecemos influências e linhas de descendência do épico em outros gêneros (lírica, teatro, romance, ópera), mas quase sem exceção os maiores e os menores praticantes do épico têm operado com um sentido incomum de seus antecessores” [Tradução nossa].

¹⁵ “A tradição básica permanece estável, mas a definição de épico é alargada com todos os novos exemplos. E essa fluidez da definição começa a parecer a qualidade fundamental do épico, como cada ataque bem-sucedido na forma de quebrar o molde” [Tradução nossa].

uma definição categórica do que seja/é o épico, tudo isso reage contra a ideia que trata esse gênero como estanque e superado.

Assim, se atentamos à concepção do mundo baseada na voz de um narrador que se insere subjetivamente no mundo narrado; à construção de um eu-lírico individual (e por vezes metonímico) e não mais coletivo – logo, um herói não mais nacional –, o que também pode desembocar na subjetivação da heroicidade; à utilização de novas formas poéticas ou à combinação entre lírico, épico e dramático dentro da epopeia (principalmente a liricização da narração épica), o que aponta para a não conformidade com formas engessadas de expressão; à adesão do folclórico como material para os poetas integrarem a autenticidade do popular nos seus textos; à autorreflexividade criadora, a metalinguagem, principalmente na imagem de eus-líricos/narradores poetas, tudo isso demonstra que nenhum gênero emergente substituiu a função do épico, como o sugeriu Hegel (2004), nem muito menos houve a morte desse tipo de expressão literária. Em contrapartida à ideia de morte, o que deve haver para compreender tais transformações é a mudança na escritura e na leitura da história da epopeia, ou melhor, na historiografia literária, na direção de um entendimento mais flexível do épico, atestando, por exemplo, que muitos poemas longos se filiam à tradição enquanto outros a modificam em diferentes graus e sentidos, remodelando as feições e agregando a mutabilidade e a evolução, ainda que, em ambos os casos, o arquitexto épico, a matriz, esteja sempre presente.

As diversas especificidades da manifestação épica elencadas acima – desde o fazer poético à voz lírico-narrativa do poema, da inserção do folclórico ao caráter metonímico do herói, etc., tudo isso será mostrado na nossa análise da trilogia épica de W. J. Solha como sendo constituintes estruturais que revelam a transformação prevista por estudiosos como Pollmann (1973), por exemplo, e Anazildo Silva (1987; 2007), como traremos adiante. Assim, pode-se dizer que a existência de novos paradigmas que fazem parte da história e que se tornam mitos ou que são mitificados e historicizados poeticamente faz com que novas injunções sejam concebidas nas epopeias modernas e pós-modernas, principalmente, e isso se refere ao inegável avanço e à irrefreável evolução que acompanham as mudanças no antigo, no novo e na realidade humano-existencial.

Com a compreensão do caráter mutável do épico, notamos que as exigências tradicionalmente estabelecidas para a realização desse gênero não são, na contemporaneidade, seguidas à risca, ou melhor, não o são desde o Romantismo, e esses conhecimentos acerca da história literária que trata da continuidade da epopeia dão a ela o estatuto de viva expressão – nem fixa nem inalterada, mas adaptável ao tempo-espço –, ainda que, devido às mais distintas

proposições teórico-críticas limitadas que tratam da manifestação do discurso épico, não se reconheça um percurso independente da epopeia na formação da Literatura Ocidental.

Uma das mais elaboradas teorias em defesa do épico e da sua sobrevivência e mutação até os dias de hoje é a de Anazildo Vasconcelos da Silva. Com ele assiste-se à revalorização e ao resgate de epopeias nacionais e estrangeiras de variadas épocas, bem como se destaca o ponto em que se deu a ruptura dos estudos voltados a esse gênero, como observamos na seguinte citação: “A perspectiva crítico-evolutiva da epopeia perde-se no século XVI por falta de uma teoria épica, necessária para acompanhar, através das diferentes manifestações do discurso épico, as transformações estruturais da epopeia” (SILVA, 1987, p. 9). Logo, é baseando-se nessa falta de material teórico-crítico acerca da epopeia que muitos estudiosos proclamam a morte desse tipo de criação literária e a sua substituição por outras, e isso motivado por um desinteresse da crítica em resgatar o percurso da épica, desinteresse que “decorre da aceitação tácita da proposta de Aristóteles como uma teoria épica, quando, na realidade, é uma proposta crítica” (Idem, *ibidem*).

Antes de nos aprofundarmos nas proposições de Silva (1987), no entanto, apresentamos ligeiramente os pontos centrais das incursões de Aristóteles (1973) pelo terreno do literário em sua *Poética*, obra em que a tragédia, a comédia e a epopeia são vislumbradas – cada uma ao seu modo e merecendo particular atenção – e situadas no campo das artes imitativas, sendo descritas com vistas à natureza, à função (produzir o prazer e o conhecimento) e aos componentes estruturais. Em se tratando do épico, especificamente, o filósofo diz que, através da elocução do poeta, fazendo uso da linguagem, da palavra e do verso, configura-se esse tipo de composição, a epopeia, que, em Homero – o mais completo poeta épico, para Aristóteles –, representa os homens melhores do que são – no que se refere aos caracteres elevados, os heróis – e não possui limitação temporal da ação ou do número de ações encadeadas – no que concerne à duração, à extensão e à unidade. A epopeia, na concepção aristotélica, seria, em suma, uma imitação em verso pelo gênero narrativo, de acontecimentos simultâneos relacionados a um tema central e a personagens, que, amalgamados na trama, a tornam grandiosa, como são grandiosas a *Ilíada* e a *Odisseia*, podendo ir, com os feitos representados, além do maravilhoso e beirar o irracional verossímil.

Tomando, pois, essa proposta crítica, Silva (1987) coloca a problemática da *Poética* de Aristóteles por ela ser um material no qual muitos teóricos e estudiosos se apoiam para instigar a crítica da estagnação épica depois dos clássicos (principalmente os gregos). Se, no tratado aristotélico, a manifestação do discurso épico se relaciona com a antiguidade, em que a

concepção literária clássica é vigente, tal manifestação não pode ser aplicada sub-repticiamente às demais manifestações do discurso épico, como a romântica e a moderna. Isso porque, na medida em que Aristóteles é tomado como pedra angular da formulação épica (e não como ponto de partida ou um estudo de caso), se incorreria numa série de equívocos como o de “se tomar uma manifestação do discurso pelo próprio discurso, o de aceitar o esgotamento do discurso numa única manifestação, o de exigir que se faça epopeia grega ontem, hoje e sempre” (SILVA, 1987, p. 10), equívocos estes que, por sua vez, acentuariam a permanência de uma tradição e o caráter não evolutivo do épico. Ressaltamos, ainda com esse estudioso, que a proposta aristotélica tem alcance indiscutível não apenas pela amplitude do seu *corpus*, mas também pelas suas formulações teóricas de grande alcance, como o conceito de mimese e verossimilhança, tão caros às discussões sobre mundo e representação, porém, como temos dito, no caso do épico, ela não tem aplicabilidade fora do contexto homérico ou de obras que dialogam diretamente com essa tradição ou a utilizam como base.

Para além da contestação de Silva (1987) que tem o filósofo grego como centro, aquele estudioso dos poemas longos elenca características distintivas do gênero épico ao diferenciá-lo do narrativo, ainda que ambos os discursos tenham pontos de contato, como as categorias de espaço, acontecimento e personagem, que são retratados pelo narrador que elabora verbalmente uma proposição de realidade ficcional; todavia, a epopeia, no que se refere aos seus aspectos estruturais, participa do lírico, uma vez que é composta por versos, estrofes, cantos (estes não necessariamente presentes), além de possuir recursos sonoros, rítmicos ou rítmicos, os quais são trabalhados pela consciência lírica do poeta, que, por sua vez, alia o plano da expressão formal ao fio narrativo do poema. Ademais, em sua composição, o épico funde o real e o mítico (fusão essa que origina a matéria épica), no plano da elaboração da proposição de realidade objetiva, a partir de que o maravilhoso e o histórico são realizados literariamente (SILVA, 1987).

Enquanto a maior parte dos estudiosos e teóricos do épico o definem tendo em vista a visão tradicional que toma os poemas longos como narrações de feitos de guerras de uma nação, com a figura central do herói, como a definição de Bowra, a seguir,

*An epic poem is by common consent narrative of some length and deals with events which have a certain grandeur and importance and come from a life of action, especially of violent action such as war. It gives a special pleasure because its events and persons enhance our in the worth of human achievement and in the dignity and nobility of man*¹⁶ (BOWRA, 1945, p. 1),

¹⁶ “Um poema épico é por consenso comum a narrativa de alguma extensão e quantidade de eventos que têm uma certa grandeza e importância e vêm de uma vida de ação, especialmente de ação violenta tal como a guerra. Ele dá um prazer especial porque seus eventos e personagens nos elevam no valor da realização humana e na dignidade e nobreza do homem” [Tradução nossa].

Silva (1987) vai além e postula o seguinte:

Podemos definir epopeia como uma realização literária específica de uma matéria épica. A epopeia, por esta razão, estrutura-se em dois planos, o histórico, em que se manifesta a dimensão real da matéria épica, e o maravilhoso, em que se manifesta a dimensão mítica da matéria épica (p. 12).

Portanto, avança-se, com Silva (1987), na direção de uma conceituação que não se volta para o plano formal, o personagem, o conteúdo ou a temática, ou para o prazer provocado na recepção; trata-se mais de evidenciar a elaboração da matéria épica como sendo o fulcro da epopeia, uma vez que o histórico (o real) e o maravilhoso (o mito) são forjados na tessitura do poema. E é isso que diferencia a epopeia da narrativa ficcional e da lírica propriamente dita, posto que o relato épico possui um plano de representação dual, que se projeta nos acontecimentos a partir da figura do herói épico, o qual, por sua vez, agencia o real e o mítico em sua persona, necessitando, por isso, de uma dupla condição: ele “precisa de uma condição humana para agenciar o real histórico e de uma condição mítica para agenciar o real maravilhoso” (SILVA, 1987, p. 12). Nesse contexto, o humano e o histórico são colocados em paralelo assim como o mítico e o maravilhoso, numa relação em que tanto o herói quanto a matéria épica são elaborados mediante a intersecção entre dois vieses básicos.

Em se tratando ainda da matéria épica, ela pode ser uma construção coletiva – como a Torre de Babel, em *Marco do Mundo* –, culturalmente compartilhada, e surgida a partir do momento em que uma aderência mítica se une a um acontecimento histórico, o qual, por ser grandioso e fantástico, ultrapassa a capacidade de compreensão humana, o que, por sua vez, processa e desrealiza o feito no nível da realidade objetiva que o constitui (SILVA, 2007). Esse estudioso ainda conceitua a matéria épica literariamente elaborada – como a criação literária, na trilogia –, que é aquela fruto de uma ação criativa e subjetiva, no seio de representações culturais de uma comunidade, e que estabelece o plano literário como fulcro da estrutura poemática, haja vista que é nele que os referentes históricos e simbólicos são contextualizados e atualizados para a formação do texto. Seja natural e autonomamente processada pela realidade objetiva, seja literariamente produzida, a matéria épica expressa o potencial do tema/conteúdo sintetizado poeticamente e amalgama o herói e o relato na narrativa, ao passo que desvela a história e o mito.

Anteriormente, falamos em intersecção entre dois planos ou vieses básicos que configuram a composição da epopeia. Essa intersecção é entendida por Silva (2007) como o hibridismo peculiar ao discurso épico, hibridismo este que, como já foi suscitado aqui, provém

tanto da dupla instância de enunciação da epopeia – o eu-lírico/narrador – quanto da dupla semiotização que se manifesta na articulação entre os discursos lírico e narrativo – esta, a especificidade da epopeia, a conjugação dessas duas discursividades. Daí, a própria estruturação da epopeia coaduna-se com essa heterogeneidade composicional, visto que ela, além de ser a expressão do discurso épico e a realização de uma matéria épica, também é definida como manifestação discursiva proveniente da fusão entre três planos: “o histórico, em que se manifesta a dimensão real da matéria épica; o maravilhoso, em que se manifesta a dimensão mítica; e o literário, em que se manifesta a intervenção criadora do poeta” (SILVA, 2007, p. 56). E é da interação entre essas dimensões que ocorre a transcendência do herói (em sua dupla condição existencial, a humana e a mítica) e a do relato (que encadeia referentes históricos e simbólicos), componentes estes que são atados, narrativa e liricamente, pelo emblema da viagem.

No contexto desta pesquisa, faz-se necessário, ainda, adentrar a questão dos mitos, os quais são formas narrativas que transfiguram o real por meio do cultivo de imagens simbólicas representativas dos arquétipos universais e que, na literatura, enquanto artística criação humana que desrealiza o mundo através da escrita, narram, descrevem, explicam, enfim, dão sentido à nossa existência. Por isso, tendo em vista a variedade de mitos que coexistem em obras literárias, estudá-los é uma forma de conhecer aspectos basilares da cultura, da ciência, da religião, etc., além de ser uma oportunidade para atualizar os significados míticos presentes nas mais diversas materialidades, no nosso caso, as três epopeias de Solha. Acerca dos mitos, é interessante trazer, também, o que Ramalho (2007) postula ao considerar o potencial das imagens míticas como representações simbólico-culturais imersas num universo épico, enquadrando essas imagens arquetípicas em dezoito formas relacionadas à problemática humano-existencial de que, em geral, tratam as epopeias, quais sejam: a *criação*, a *imortalidade*, a *sexualidade*, a *fecundação*, a *iniciação*, a *sedução*, a *redenção*, o *expansionismo*, a *fundação*, a *predestinação*, a *submissão*, a *purificação*, a *punição*, a *metamorfose* ou *transformação*, a *transgressão* ou *superação*, a *onisciência*, a *clivagem* e a *misoginia* (2007, p. 266) [grifos da autora].

No que diz respeito às novas sendas pelas quais envereda o gênero épico, a criação do CIMEEP/UFS (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da Universidade Federal de Sergipe), pela Prof^a. Dr^a. Christina Ramalho, em 2013, projeta o estudo do *epos* a uma ampla dimensão. Além de estudiosos brasileiros, reúne outros de países como Portugal, França, Alemanha, Espanha, Estados Unidos, Canadá, Cabo Verde e Senegal, que trabalham

na pesquisa e no desenvolvimento de espaços acadêmicos e culturais de debate e reflexão, investigando a demanda épica inerente às diferentes linguagens, leituras e releituras cuja ênfase recai não apenas sobre as epopeias, mas também sobre outras manifestações do *epos*.

Por lidar com a cultura e, mais especificamente, com a transmissão do repertório ideológico, imaginário, histórico e mítico que integra uma identidade sociocultural e a experiência humano-existencial, o diálogo do épico com outras áreas do conhecimento torna-se viável, por exemplo, com a Antropologia, a História, a Geografia, a Sociologia, a Filosofia, a Educação, a Religião, as Artes, a Comunicação, as Ciências Sociais, as Artes Plásticas e o Design, a Música, além das Letras. Desta feita, o acesso à produção científica e literária, bem como o impulso para o trabalho cada vez maior com o *epos*, são incentivados com a publicação de artigos e livros, a organização de eventos e revista científica (a *Épicas*), que são espaços de comunicação e registro da produção épica tanto nacional quanto internacional.

No site do CIMEEP¹⁷, estão os dezessete Grupos de Pesquisa, que incluem professores, alunos de graduação e pós-graduação e bolsistas de Iniciação Científica, são eles: Estudos teóricos sobre o épico; O épico e o imaginário mítico; O épico e a cultura popular; A épica hispano-americana; Historiografia épica; A épica e os estudos clássicos; O épico na modernidade; A épica oriental; As formas do épico nas literaturas africanas em português; Épica, filosofia e religião; O épico e as formas amplas em língua francesa; Análise da função política do discurso sobre o épico; Argumentação e Retórica na poesia épica; Fontes e modelos da epopeia: o caso português; Epopeia norte-americana; A épica camonianiana nos sistemas de ensino de Portugal e do Brasil; e A épica africana. Com essas frentes de estudo, será possível a fundação de um cenário cada vez maior de inclusão do épico como referência a um gênero, que, na contemporaneidade, não é mais canônico – pois se tornou meio de expressão de minorias; não se restringe mais à tradição clássica e ao contexto europeu, e a autoria não é assumida apenas por homens. Logo, a visibilidade para as pesquisas sobre o *epos* é requerida, e o CIMEEP é, agora, uma importante referência dessa natureza.

Para finalizarmos esta seção sobre o épico, falta-nos expor mais uma resposta à crítica da estagnação desse gênero literário, o estudo teórico-crítico-metodológico de Christina Ramalho (2013), que não apenas traz o épico como matéria de fruição acessível ao público acadêmico, como também instrumentaliza os leitores para analisarem e compreenderem melhor as epopeias, consideradas textos difíceis, além de utilizar como *corpora*, também, epopeias

¹⁷ www.cimeep.com.

produzidas recentemente, deixando claro que a escritura desse tipo de obra não cessou realmente, o que se alinha ao que estamos retratando até aqui.

Partindo de pesquisas comparativas, a estudiosa discriminou variantes relacionadas a cada uma das seguintes categorias épicas: a proposição, a invocação, a divisão em cantos, os planos literário, histórico e maravilhoso e o heroísmo épico. A partir deles e da sua presença ou não nas epopeias, é possível suscitar modos de leitura e de reflexão sobre os poemas longos, na medida em que a identificação dos mecanismos e planos utilizados pelos poetas e pelas poetisas marca não apenas os aspectos estruturais e de composição dos poemas, mas também a filiação a uma ou outra estética literária, por exemplo.

Para instrumentalizar a leitura, tomando como base as estratégias elencadas por Ramalho (2013), pode-se partir de questionamentos que permitem o aprofundamento dos pontos de vista analítico-interpretativos e a observação de variados aspectos concernentes à composição/estrutura das epopeias, como se nota nas seguintes perguntas norteadoras:

que sentido tem determinado tipo de proposição no conjunto da obra?; quais são os efeitos que a invocação estudada promove?; por que determinados fragmentos foram mais significativos para determinado/a autor/a a ponto de estarem presentes em sua obra em detrimento de outros?; que repercussão têm determinadas imagens míticas tomadas em uma epopeia em relação à cultura em que se inserem?; que sentido possui a presença ou ausência de divisão em partes na epopeia analisada?; como o poeta ou a poetisa enfocado/a organizaram o plano literário de sua epopeia e em que pontos dialogam com a concepção literária (e épica) de seu tempo?; que significado tem o tipo de heroísmo presente na obra estudada?; no conjunto, como foi tratado e exposto o *epos* em foco?; entre outras questões (RAMALHO, 2013, p. 158).

Tomando essas questões como orientação, poderemos, na nossa análise da trilogia épica de Solha, demonstrar como a estética pós-moderna infunde, na criação de epopeias, a modificação ou a remodelação de planos, categorias, temáticas, e isso pode ser relacionado ao conceito de Matrizes Épicas (SILVA, 2007), categorias discursivas que arrolam as imagens de mundo originárias e cobrem o percurso da épica ocidental. Essas Matrizes foram instauradas tendo em vista o processamento histórico da existência humana no alvorecer de determinada civilização, bem como o soerguimento, a restauração e o reinício de civilizações em vias de esgotamento. A categorização chegou a três Matrizes Épicas, as quais se manifestam em modelos, quais sejam, respectivamente: a) a Matriz Épica Clássica, que gera os modelos clássico, renascentista, árcade-neoclássico e parnasiano-realista; b) a Matriz Épica Romântica, que estabelece os modelos medieval, barroco, romântico e simbolista-decadentista; e c) a Matriz Épica Moderna, que define os modelos épicos moderno e pós-moderno.

Focalizando o contexto do nosso estudo, nos limitaremos, aqui, à Matriz Épica Moderna, uma vez que ela, como diz Silva (2007), se traduz em imagens de mundo em que o histórico e o humano se enlaçam com o mecânico do pós-humano, exigindo uma reelaboração da identidade humana, pois “O avanço industrial, científico e tecnológico cria um novo mundo à imagem e semelhança da máquina, implantando a era maquinica” (p. 136). Essa Matriz, articulando as transformações pelas quais a humanidade passou nos últimos dois séculos principalmente, registra a implantação da industrialização, da cibernética, da robótica, de um período marcado substancialmente pela convivência do homem com o tecnológico e o científico em escala de globalização. Essas mudanças são traduzidas epicamente no modelo pós-moderno – em que se inserem as epopeias de Solha – e são descritas do seguinte modo:

As principais características do modelo épico pós-moderno são: a elaboração literária da matéria épica; o centramento do relato no plano literário; o recurso poético da hétero-referenciação e o recurso narrativo da hétero-contextualização; elaboração intratextualizada da proposição de realidade histórica, da estrutura mítica, da ação épica, da viagem do herói e da identidade heroica, através da superposição na expressão subjetiva do eu-lírico/narrador, respectivamente, de diversas proposições de realidade particulares, aderências míticas, ações épicas, viagens particulares e subjetividades heroicas; participação plena do eu-lírico/narrador no mundo narrado e a total liberdade rímica, métrica e estrófica (SILVA, 2007, p. 155).

Conforme foi apresentado, o modelo épico pós-moderno possui diferenças estruturais marcantes, que se acentuam pela presença/existência da era da globalização e da fragmentação – no campo social, econômico, ideológico, político, etc. – e da hétero-referenciação, além do centramento no literário, da liberdade formal, da elaboração da matéria épica e da participação do eu-lírico/narrador no relato – no campo da epopeia. Devemos notar, desde já, que há, nas obras solhianas, a presença da hétero-referenciação, que ocorre quando os enunciados e os referentes carregados de valor histórico e simbólico são retirados do seu suporte original externo e passam a integrar o suporte interno, a partir do qual se configura uma nova significação devido à mudança de contexto, mas que ainda mantém um diálogo implícito entre o todo e suas partes (SILVA, 2007). Isso, no plano literário das epopeias em pauta no nosso estudo, demonstra a filiação, as fontes e as influências – o repertório do escritor em tela –, numa síntese de sua erudição tornada obra de arte por meio de seus poemas longos que evidenciam os mecanismos da criação literária tornada mito.

Nesse caso, marca-se também a composição dos poemas épicos mais recentes como sendo fundamentalmente fruto de uma atividade poética em que o plano literário é mais relevante, sendo que a ele são agregados os diferentes referentes, que são contextualizados e ressignificados. Com isso, o mosaico se forma, e a epopeia se ergue como expressão de uma

máquina capaz de reunir “o tudo” de modo tal que a erudição tanto do poeta/da poetisa quanto do/a leitor/a é experimentada. E é basicamente isso que ocorre na composição de *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013), que, impregnados pela Matriz Épica Moderna, tornam-se registros da inscrição de novas identidades culturais emergentes da conjuntura spatiotemporal atual, e isso vem esboçado literariamente, nos textos solhianos, em resposta às novas demandas históricas, literárias e míticas do presente século, à proporção que, como Donald Schuler (1992) coloca, a epopeia narra a instável relação do homem frente às circunstâncias e se define pelos ajustamentos do homem ao mundo em que vive, convive e sobrevive.

À medida que trazemos as particularidades das epopeias, seja o fato de apresentarem múltiplos planos, seja o de atualizarem mitos ou serem compostas por uma série de recursos literários e temáticos, demonstramos com isso que o nosso trabalho envereda por uma série de patamares, os quais se constituem não apenas pelo cotejo de estudos, teorias e críticas sobre o gênero épico. Adiante, como será mostrado, sintetizaremos o que foi discutido nessa seção, apontando também para o que pretendemos analisar a respeito da estética épica de W. J. Solha, almejando, nesse sentido, contribuir para o rol de considerações no tocante à produção/recepção de epopeias no Brasil.

Feito esse percurso, notadamente ressaltando o que de mais geral se escreveu sobre o épico desde a antiguidade até a pós-modernidade, defendendo a permanência e transformação desse gênero literário, urge que esclareçamos, de forma sucinta, os aspectos que serão essenciais no nosso estudo da estética épica de Solha. Trata-se, tendo em vista uma apreciação panorâmica do nosso *corpus*, de cinco pontos principais: a) a metalinguagem e o mito da criação literária – o ser poeta e o escrever transformados em matéria épica e recurso literário; b) a presença épica – o estudo das categorias e dos planos e mecanismos estruturantes da trilogia composta por poemas épico-líricos; c) a hétero-referenciação – o levantamento dos referentes multicontextuais expostos/citados nas obras; d) a autorreflexão biográfica – a inscrição de experiências do escritor nos seus poemas longos; e, por fim, e) o diálogo interartístico – a manifestação das artes plásticas (pintura, música, literatura, cinema, escultura, teatro, dança, etc.) nas epopeias em questão.

Fazendo, agora, uma retomada dos principais pontos das nossas discussões, chamamos a atenção para as mudanças, ao longo da história, na concepção das epopeias, que perderam, por exemplo, o padrão clássico de epicidade e abriram espaço para o experimentalismo lírico, como acontece desde a Idade Média com a enunciação cuja voz é a do eu-lírico/narrador

protagonista do relato. Isso também é percebido na mistura do épico com outros gêneros, com outras formas de arte, no sentido de que o literário não é um campo isolado ou um molde incorruptível, permitindo, assim, a escritura de obras com características novas, rompendo com a tradição e reinventando os gêneros. Ademais, o folclórico/popular divide lugar com o erudito e elevado, assumindo assim uma feição voltada para o povo e para o coletivo que não se constrói apenas tendo em vista os grandes feitos ou os heróis consagrados: o mundo narrado em versos – versos livres, com ritmos sem padrão fixo – desde há muito pode agregar tudo, inclusive o próprio fazer poético, utilizando a poesia épica como mote para discorrer sobre a escrita literária. Não obstante tudo isso, observamos o alargamento da noção de epopeia, que deixa de ser entendida como a narração em versos de grandes feitos de um herói ou de uma nação e passa a ser conceituada como um tipo de texto estruturado sobre os planos histórico e maravilhoso, que atualiza uma matéria épica, e que tem como enunciador dos acontecimentos um eu-lírico/narrador.

Como tentamos explicar aqui, o gênero épico não apenas sobrevive, mas jamais morreu, o que houve foram transformações e distanciamentos da fórmula clássica de escrever o épico da Antiguidade e da Renascença. Novas manifestações surgiram, foram substituídas, evoluíram e demonstraram que a estaticidade não é uma marca das epopeias, como a historiografia literária já postulou. Após esse percurso sobre as antigas contendidas e sobre as novas sendas em que andam os poemas longos, reconhecemos a enorme quantidade de trabalhos teóricos, críticos, metodológicos que tratam do assunto, ainda que tenhamos feito, aqui, recortes específicos para, de um modo geral, darmos a ver algumas particularidades que dizem respeito ao épico e, de um modo restrito, ao nosso objeto, a trilogia épica solhiana.

A tarefa, agora, é demonstrar como o modelo épico pós-moderno e a acepção de pós-modernidade infundem na constituição da trilogia, o que será feito nas interpretações que propomos na próxima seção. Optamos por esquematizar a análise por meio de cinco tópicos, acima discriminados, nos quais reuniremos e compararemos, concomitantemente, aspectos dos três livros estudados. Nessa incursão, buscaremos, como consta nos nossos objetivos, estabelecer o vínculo entre arte e estética e a contemporaneidade, observando como o épico viabiliza literariamente tal conjunção.

3 O SIGNO DA CRIAÇÃO: A POÉTICA HOLÍSTICA DE SOLHA

No que diz respeito a esta seção analítica, trazemos à baila, em cinco tópicos, os aspectos a serem discutidos na abordagem da concepção de arte nos poemas épicos solhianos através dos recursos que, por vezes, levam à filiação estética pós-modernista na consecução de um projeto épico cuja matriz se encontra na escritura de metaepopeias.

3.1 A metalinguagem e o mito da criação literária

Haja vista a apreensão dos recursos e das particularidades constituintes da estética épica de W. J. Solha, iniciamos com a análise da manifestação do seu fazer artístico, isto é, a elucidação da poética solhiana no que se refere aos aspectos metalinguísticos que, neste caso, interligam-se diretamente aos míticos, na medida em que, como defendemos, um dos pilares que sustentam a trilogia em tela é a lógica de que escrever o poema épico é escrever a poesia, e, portanto, fazer arte. Partindo do *frivolité* – um tipo de ponto de crochê em que o fio pode se estender infinitamente, sem precisar ser cortado – como metáfora, a qual é desenvolvida por Ruth Silviano Brandão (2006) para tratar da escrita literária, mostraremos que o fio poético solhiano serve-se, nesse contexto, da agulha da técnica e vai juntando os fragmentos até criar a totalidade, corroborando a visão holística do autor, no amálgama sintetizado no outro pilar, a relação “eu-mundo-homem” – em que cada elemento se refere, mais especificamente, a uma obra, “eu/*Trigal*”, “mundo/*Marco*”, “homem/*Tractatus*”, e o conjunto em si elucida a trilogia. O fio, como dissemos, funciona nos três poemas e assim forma o tecido, dos livros à ontologia metaepopeica, cuja matéria épica é a criação literária tornada arquétipo mítico, além, evidentemente, das demais aderências míticas.

Nas discussões acerca da escrita literária como ofício, encontramos ressonância tanto nos dizeres de Marcus Accioly, para quem “Se nos fosse feita – lato sensu – a clássica pergunta: ‘Por que o poeta ou o escritor escreve?’ Responderíamos: ‘Para que ele exista’” (2001, p. 552), quanto nos de Theodor Adorno, quando trata da relação entre linguagem e transcendência, pois que “a ascese ontológica da linguagem é a única via que, no entanto, permite dizer o indizível. Na arte, os universais possuem a sua força máxima quando estão mais próximos da linguagem: alguma coisa diz, que, ao ser dito, ultrapassa o seu aqui-e-agora” (s. d., p. 231). Logo, entende-se que o poeta/escritor, ao criar, ao significar poeticamente a existência, não o faz apenas para

ver existir o si-mesmo, mas para transgredir o estado de nulidade do tempo-espço, tornando-os sensíveis, por meio daquilo que somente a linguagem artística expressa universalmente.

Nesse quadro sobre o ofício do escritor e sobre como ele (re)age frente ao material de que se utiliza, as palavras, é emblemático o que, em entrevista a Fabrício Brandão (2012, p. 6), Solha disse: “Criar, para mim, é um tormento. [...] Não sei se dói mais assumir outra obra, como ator, ou criar uma nova, escrevendo”. Isso quer dizer que tormento e dor estão associados ao fazer artístico, à escritura poemática, donde se percebe que o trabalho com a linguagem exige esforço e não prescinde de sofrimento, por isso os corvos no trigal solhiano. Essa mesma mensagem aparece no primeiro livro da trilogia, quando o eu-lírico/narrador diz: “Ao exaurir a vida escrevendo/ sinto frequentemente essa coisa suicida do querosene subindo pelo pavio pra se consumir inapelavelmente em luz” (SOLHA, 2004, p. 18).

E, assim como o querosene, ao se esvair, transforma-se em luz e calor, isto é, produz algo ao ser consumido, o poeta se exaure, nesse impulso suicida de morrer em favor da obra, porque criar ultrapassa o criador: “Em vez de viver/ escrevo” (SOLHA, 2004, p. 7). Nesse contexto, a imaginação criadora alinhava os fios – as palavras – em direção ao tecido – o texto, o poema –, “Por isso tento/ tento/ tento” (Idem, p. 14), o que nos leva, mais uma vez, a ver no mito da criação o princípio que subscreve a presença da metalinguagem na trilogia, principalmente no *Trigal* e no *Marco*, e de modo mais atenuado no *Tractatus*. Os eus-líricos/narradores, encarnados no poeta enquanto entidade ao mesmo tempo presente no texto e na sua elaboração real, tentam, tentam, tentam, e veem, ao fim, a solução para o mistério: “Quando a Esfinge-do-Mundo propôs o seu enigma a este andarilho de pés inchados – ‘decifra-me ou devoro-te’ – ele, Édipo-Poeta, escolheu: decifro-me ou devoro-me” (ACCIOLY, 2001, p. 553). Decifrar-se ou devorar-se, o si-mesmo é enigma e resposta, e a remissão está justamente no processo criativo, na autodescoberta e no autoconhecimento, enfim: criar, pois, é viver.

Por conseguinte, no que concerne à abordagem teórica que nos direciona à explanação acerca da imagem mítica que conforma a tríade poética de Solha, nos fundamentamos na proposta de Ramalho (2007), que elenca dezoito formas relacionadas à problemática humano-existencial que, num universo épico, representam simbólica e culturalmente a realidade temática dos textos épicos. Essas imagens arquetípicas explicam, sinteticamente, as condições constantes e inerentes da humanidade diante do mundo, traduzidas em linguagem. Das dezoito formas elencadas pela estudiosa, a que mais se aproxima das nossas interpretações coadunadas com as epopeias solhianas é a da *criação*, que, segundo ela, “foi uma escolha natural (e faz

parte constante das reflexões dos mitólogos), visto ser a origem dos seres e das coisas o mais antigo questionamento filosófico” (2007, p. 266).

É necessário, aqui, ampliar o alcance desse arquétipo mítico, pois a criação dos seres e das coisas, como se apresenta na definição acima, não diz respeito somente, por exemplo, ao nascimento do homem, à invenção da roda ou à descoberta do fogo. Criar, no âmbito da arte, mantém a relação primordial com a criação, seja divina ou humana, levando-nos a pensar que cada objeto artístico, em seu valor e expressão, passa pelo processo de concepção, o embrionário, o de desenvolvimento, até se materializar completamente. Assim também o é, conseqüentemente, com as metaepopeias solhianas, as quais possuem no seu cerne a imbricação entre ser poesia e tratar de poesia, deixando exposto – como um exoesqueleto – o fio da linguagem, que é forma e conteúdo, expressão e sentido.

Aplicando a Solha essas reflexões no que se refere ao mito da criação e à metalinguagem, *Trigal com Corvos* é, da trilogia, o livro que mantém mais evidente essa perspectiva, na inscrição do poema como construção da imagem de um escritor – eu-lírico/narrador – que se torna matéria épica à proporção que se projeta na obra. Os referentes citados e contextualizados servem como autorretrato de uma persona que transgride a existência real – mortal, circunscrita às contingências do tempo-espço – e a transformam em minúcias literárias, eternizadas em livro por meio do recorte e da colagem poéticos de lembranças, emoções, meditações, vivências cotidianas, conhecimentos enciclopédicos. Autor e texto são, assim, diretamente correlatos; o conjunto “eu-mundo-homem”, atrelado à montagem da obra, evidencia-se como relação fundamental, e a tormenta que parte do trigal com corvos – assim mesmo, substantivado – gera a angústia e a perturbação, combustíveis para o enfrentamento e para a narrativa de si, do que resulta, finalmente, o poema épico como criação e legado, ao invés de dar margem à improdutividade, à melancolia e ao torpor que se bastariam a si mesmos no nada fazer.

O esforço por escrever varia de motivação e finalidade. Pode, por exemplo, ser uma via de escape do tédio, como em “Às vezes acho que escrevo apenas porque minhas semanas são cestas imensas – quase sempre vazias – tecidas com sábados domingos segundas terças quartas quintas e/ sextas/ e que o meu anseio é enchê-las” (SOLHA, 2004, p. 7), ou uma via de acesso à imortalidade por meio da obra, visto que a iminência da morte afeta a instância de enunciação: “Ah, preciso ser breve/ preciso ser breve/ pois já estou vendo – na penumbra da estação deserta – o vulto do trem vazio/ em que devo embarcar” (Idem, p. 88). De um lado a outro, o elo encontra-se na busca por um sentido da existência, daí a elaboração artística em forma de

poema, pois o relato é, em resumo, a execução do projeto de autoanálise e autoconhecimento, e mais: exerce o papel de testamento, cujo objetivo é, por meio das “primeiras limitadas tentativas”, chegar à “criação de algo que justificasse a minha passagem pela Terra” (Idem, p. 43), segundo o eu-lírico/narrador encarnado simbolicamente na figura do escritor/poeta Solha. Ao fim, o herói épico da obra se mostra em sua dimensão mais humana – mortal – e, ciente disso, confessa seu desejo de não ser apenas um vivente comum, mas sim uma potência de vida projetada na posteridade: um ser corruptível em busca de algo que lhe torne imortal a curta existência.

Novamente, é possível dialogar com Adorno, uma vez que ele expõe que “As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante” (s. d., p. 15). Com efeito, o *Trigal*, em sua tentativa de se fazer poesia, no processo que engendra, é uma cópia do empirismo de Solha, sujeito que se coloca como herói individualizado, mas coletivo, representante da identidade pós-moderna, dando a ver ao vivente – o homem – configurações sensíveis da conjuntura humana, que significam artisticamente experiências exteriores, da ordem da reificação. Por isso, seja para se libertar do tédio ou para sobreviver à morte, ou ainda para agregar sentido à existência, escrever coloca-se como a capacidade de tornar linguisticamente perenes os conteúdos (por vezes) das camadas mais profundas da nossa psique, de um modo que a fala – efêmera – nem sempre consegue. Em face disso, Solha escreve, como vemos no *Trigal*, para recriar-se, para poetizar o empírico, para significar-se através da arte, e por saber, também, que os “poemas são constelações em busca de sentido/ como libra tauro e leo/ no céu” (2004, p. 7).

“Percebo que só o ato contínuo de pelo menos *tentar* criar/ pode me estender uma ponte sobre o vazio/ mesmo se ela – no meio – desaba” (SOLHA, 2004, p. 17), e no tentar insistentemente está a crença no poder da escrita, daí a inflexão para o esforço da composição. A metalinguagem amplia-se, nesse movimento, tornando-se feição da tríade metaepopeica, uma vez que não apenas a linguagem fala da linguagem como possibilidade da língua, mas o gênero épico se dimensiona na materialidade da epopeia que vai sendo tecida. Tenta-se criar e, com isso, se vai criando a poesia, ofício do escritor Solha, que diz, ainda na entrevista a Brandão: “Escrevo praticamente o dia todo, com a urgência a que a idade me obriga, pois não tenho a menor ideia de quanto tempo, ainda, disponho, com tanto que ainda tenho para dizer” (2012, p. 7). Escrever, nesse panorama, é sinônimo de estender uma ponte sobre o vazio, fazendo da poesia o meio de expressão necessário sobretudo para a narrativa de si, ao passo que o escritor

lança as palavras sobre o fundo branco da página, antes que a morte o silencie. Logo, enquanto há tempo, há urgência, por isso: “talvez eu faça versos porque haja algo a dizer... vago... e belo... como as paisagens na névoa/ na China” (SOLHA, 2004, p. 9).

Ressalta-se que a trilogia solhiana, ainda que se sustente em mitos secundários, como ocorre no *Marco* – com a Torre de Babel bíblica servindo de mote –, ou em figuras míticas, como no *Tractatus* – com Jesus Cristo representando a humanidade, ou melhor, sendo humanizado –, cristaliza-se como um relato em que o poeta, explícita ou mais implicitamente, leva a criação literária ao espaço do mito. Sem contar que o *Trigal* fundamenta-se, para além da perspectiva criacionista, no arquétipo mítico da *imortalidade* – que, para Ramalho (2007, p. 266), “também integra os questionamentos mais arcaicos por representar uma forma de enfrentamento do ‘destino humano’ – a morte”. Essa discussão acerca dos mitos e dos arquétipos será desenvolvida mais adiante, devido ao fato de que a conjuntura da tríade metaepopeica apresenta uma variedade de imagens míticas, todas elas importantes para a compreensão da dimensão semântica, uma vez que se sustentam na manifestação do acervo épico – melhor será dizer enciclopédico – que Solha constrói.

Diante do exposto, no *Trigal*, a força da escrita se impõe sobremaneira à do viver, o que se coaduna com a escritura dos poemas, um esforço em que a arte longa perdura em detrimento da vida breve. Assim, a passagem pela angústia criativa pode ser interpretada do seguinte modo: “Escrevo para viver; pois, ao escrever, vivo”, interpretação esta que é paralela ao que diz Pessoa: “O valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo” (s. d., p. 25). Com efeito, a arte – a literatura, no caso solhiano – funciona como a expressão do sentir e do pensar a existência de acordo com o si-mesmo, em sua subjetividade, mas sem perder a relação com o lado objetivo, o mundo. Fazer arte é (retomando os versos já citados do poema solhiano sobre a passagem do poeta na Terra) deixar uma marca no aqui-agora, a qual se encaminha para o lá-depois, através da perenidade dos objetos produzidos. No âmbito dessas discussões, a imagem da “vida escrita”, no dizer de Brandão, adapta-se à tematização da criação literária enfocada na trilogia: “Escritura que se engendra de si mesma, às bordas da morte, às bordas do nada, como canto do cisne, significando, *significando*, fazendo-se da morte seu nascedouro. Morte e novo começo pela palavra” (2006, p. 41). Tecelão do destino, o escritor une os fios, vive na obra, significa e canta usando o verbo, eternizando-se nas brancas páginas que sobrevivem à contingência dos dias numerados.

Interessante destacar que o trabalho de composição, em suas diferentes fases, segue na direção às vezes da confissão de incapacidade e improdutividade, como em

Sinto-me como se alguém tivesse dito à minha capacidade criadora:

“A senhora não pode ter filhos”.

- Por causa da idade?

- Por causa da idade

(SOLHA, 2004, p. 20),

passando também pela negação do valor da arte, “Por isso talvez o máximo que eu consiga – em versos – seja um resultado final ao nível dos imaculados carros ainda sem donos/ nas concessionárias (Idem, p. 12), chegando à compreensão do ofício do escritor: “Mas o que são/ então/ (eu dizia/ insistente)/ os músicos e/ poetas?/ Seremos sons... do Ausente?” (Idem, p. 43). Assim, nesse percurso baseado no processo criativo, o poeta sente, inicialmente, a dificuldade de compor versos, expressando sua infertilidade por não conseguir gerar a obra; entretanto, o livro, como carros novos e sem dono, é, ainda que sem leitores, a obra pronta, o rebento; e, por fim, o eu-lírico/narrador questiona ser ele – o poeta – manifestação de algo transcendente, fenômeno capaz de apreender e vivificar uma realidade suprassensível através da arte.

Essas reflexões sobre o fazer artístico ora voltadas para o desabafo, ora para a confissão ou para a angústia, são, no conjunto da obra, um artifício astutamente manipulado pelo escritor, o que evidencia a expressão do plano da construção textual, seria, portanto, o correr da pena sobre o papel. Em determinada parte do *Trigal*, ao tratar da autoria do texto, o poeta, ao se pôr como escritor/eu-lírico/narrador, traz à baila as discussões de alguns ramos da crítica literária acerca da existência do autor como um dos vértices – os outros dois são a obra e o leitor – que interagem e possibilitam a leitura e a interpretação textuais. Contudo, a perspectiva adotada nesse instante tenta mascarar ironicamente a presença do autor, na medida em que a morte descrita, como trazemos a seguir, se tornaria o apagamento de quem escreve, e o texto falaria, então, por si mesmo:

agora

no que você me lê

não passo de uma mera combinação de palavras:

Meu autor se foi e o que você está vendo é alguém meio... *Nosferatu* - fantasma que ressurgue cada vez que vinte e quatro fotogramas passam por segundo diante da luz e da visão - com a diferença de que a ilusão que me produz é mais

mental

deflagrada pelas letras e sinais colocados conforme uma série de convenções capazes de lhe dar tais sugestões.

Sinta os fotogramas no que lhe dito “E/u s/o/u e/s/t/a/s p/a/l/a/v/r/a/s”.

Ou

“M/e/u a/u/t/o/r s/e f/o/i.

S/e/u c/o/r/p/o t/e/m u/m v/a/z/a/m/e/n/t/o d/e s/a/n/g/u/e n/a c/a/b/e/ç/a e h/á u/m t/r/i/n/t/a e o/i/t/o e/m s/u/a m/ã/o”

(SOLHA, 2004, p. 50).

No texto, quem é o poeta? De modo algum se materializa como a pessoa física, já que não passa, no poema, de uma combinação de palavras lidas; fantasmagoricamente, ele se inscreve no que está escrito, nos fotogramas – uma impressão que contém, sobre o papel fotossensível, o claro, o escuro, as distorções e as deformações do objeto – perpassados pela luz e pela visão. É, ainda, a união entre letras e sinais convencionados pela escrita, no que se estabelece a sugestão de que o autor está presente, sendo “estas palavras”. A tentativa de matar o autor, colocando-o à parte do relato, aparece como um suicídio por arma de fogo: um tiro na cabeça, o sangue vazando e o revólver na mão tematizam a morte, no *Trigal*, como se, com isso, o escritor afirmasse: “o poema vive sem mim, não estou aqui, esqueçam a minha presença”. Em certo sentido, num épico metalinguístico, a pulsão de vida como acontecimento é análoga à da escrita como vivisseccção, o que acontece à proporção que vemos que o autor está no texto, vive nele, ainda mais quando transforma sua vida em obra, e isso dialoga com a proposição de Brandão: “A constituição de uma assinatura permite que se fale que o escritor nasce de sua escrita, é filho de sua escrita” (2006, p. 52), por isso Solha não se apaga, não se mata através da sua transformação em palavras e, mais, está intrinsecamente ligado ao seu texto.

Como temos dito, a palavra e a criação literária compõem o plano mítico das epopeias em tela, isto é, a palavra torna-se matéria para os versos que tecem as metaepopeias. A tentativa e o empenho, facetas do fazer literário em geral, são enfatizados nessa obra para situar o *modus operandi* da tessitura, do processo. Daí que a fruição proporcionada pelo texto finalizado traduz-se como a sacração do herói, o escritor, que, enfim, consegue, vitorioso, realizar seu périplo. Até lá, produzir é a etapa de dar vida à obra, doando-se, é inspirar-se mesclando o interior e o exterior, bem como sentimentos, vivências, imaginação, de modo que a arte resulte no “esforço de vontade que quebre a languidez do espírito” (BONET, 1970, p. 25). Essa anatomia da composição, que pode ser vista como estrutura e organização das partes de um audacioso e vaidoso projeto literário, nos leva a pensar no desejo solhiano, qual seja:

Por isso lhe digo que gostaria de lhe deixar um livro grosso chamado “*Fruto de Uma Grande Experiência*”
mas não dá:
o Universo é curvo e o mundo uma esfera
e o mais longe que pude ir
foi aqui mesmo
(SOLHA, 2004, p. 19).

O livro grosso legado a esse “lhe”, que é o leitor, a posteridade, chama-se *Fruto de Uma Grande Experiência*, logo, percebe-se que o escritor sente o impulso para criar, ainda que precise de algo “grande” sobre o qual venha a escrever. Todavia, a impossibilidade: andar em

círculos – “curvo”, “esfera”, “mundo” – faz com que o ponto de partida e o de chegada não resultem em nada além de um “tanto esforço para nada”, já que não se sai do lugar, uma vez que “Minha mente – feito feixe de peixes – desce na água escura e não encontra nada!” (SOLHA, 2004, p. 49). Frustração e angústia misturam-se mais uma vez, apesar de que a tessitura da obra é feita num *continuum*; encontra-se, sim, algo na turbidez da água, na medida em que é das experiências, dos conhecimentos e das impressões que se retira a matéria para o épico *Trigal* solhiano. Portanto, quando o eu-lírico/narrador finaliza seu relato dizendo “Daí eu ter entregue a elaboração deste texto *to the great nature's second course* que existe em nós/ pois confesso que não sabia – em sã consciência – o que fazer./ Será que você... saberia?” (Idem, p. 109), coloca-se a grande ironia do livro: a tentativa de escrever uma grande obra, como se anseia, é entregue ao sono – o segundo curso da natureza, como diz Macbeth no drama shakespeariano –, porque, ao que parece, o herói dá-se por vencido, demonstrando seu cansaço e sua incredulidade na execução da empreitada, quando, na verdade, a obra “*Fruto de uma Grande Experiência*”, tão idealizada, já está pronta: eis, portanto, o livro.

Testemunha desse enfrentamento, o leitor se enreda no desespero criacionista do poeta e passa a ver com mais clareza os corvos que atormentam a mente psicodélica desse criador, emaranhando-se, assim, na sua obsessão. E acompanha, passo a passo, o livro-projeto sendo cultivado como um trigal, participando como figura virtual com quem se dialoga diretamente, como em: “O que signifco pra você/ e/ ainda mais/ em versos?” (SOLHA, 2004, p. 90). Essa pergunta, embora apareça nas páginas finais, encontra resposta, talvez, nos primeiros versos da epopeia, nos quais se percebe a solidão do escritor, na clausura que o ato de escrever exige, e também é legível a confissão de sua insignificância ante o leitor: “Só/ como o solo do sol sobre o solo/ chego-me feito vira-lata que vê você passando na rua/ muito na sua”, e complementa: “Se não me quer/ tudo bem” (Idem, p. 5). A instância de enunciação, expressão simbolicamente representada do poeta, sabe que significa um quase nada, uma ninharia, pois, ali, quem vive é a obra e não quem a criou; por isso se compara ao vira-lata, ao qual geralmente pouca atenção é dada, e se conforma com tal condição.

Encaminhando-se para o acabamento do *Trigal*, momento concebido como ponto determinante da criação epopeica, o eu poemático deleita-se com a execução da empreitada. A jornada do herói agora é matéria da qual se fala com o orgulho de quem tem a experiência, haja vista que o feito foi conseguido com êxito. A criação do texto, nesse sentido, não agrega mais o tom descrente e desesperançado, melancólico e angustiado; a atmosfera é branda, alegre, vívida, como se os corvos não mais rondassem a plantação de trigo – enfim, o arquétipo da

imortalidade se materializa, porque concretizar a obra significa vencer a morte e a finitude. Sentem-se a libertação e o fruir da epopeia como conquista homérica, e a metalinguagem recai sobre a maneira como se compôs o livro (ao passo que ainda o compõe):

Sem qualquer tema prévio em que pudesse utilizá-las
garimpei-as no que me estimulava com fotos
confiando que o inconsciente
partindo do nada
e como se de propósito fosse
fizesse como que fios de açúcar... pro algodão-doce
(SOLHA, 2004, p. 101).

Ao falar das palavras, notamos que, para o eu-lírico/narrador, a ductibilidade delas se encontrava no nível do estímulo sensorial, imagético, no caso das fotos, visto que é como se surgissem ao acaso, “Sem qualquer tema prévio”, “partindo do nada”, como que na geração espontânea. Ao se manifestarem, colocavam-se à disposição para utilização e eram garimpadas, acionando a psique, canal para a transformação das palavras em versos para o poema, como o açúcar para o algodão-doce. Sobressai desse processo o caráter inconsciente, ou melhor, interior, do fazer poético, o que, para Hegel, explica-se resumidamente em “poetizar é uma produção espiritual” (2004, p. 96). Em virtude disso, a escritura literária, vê-se, depende também da consequente ativação da sensibilidade mental e intelectual, e então a imaginação atrela-se à inspiração – há quem fale acertadamente em transpiração –, na tentativa de ressignificar a palavra, impregnando-a de possibilidades de efeitos de sentido.

O poeta desrealiza, transfigura, estiliza, deforma a realidade e a linguagem, capta o mundo através dos sentidos, alimenta a obra com substância humana (subjetiva), faz aquilo que Bonet chama de “ruminação mental” e “Cerra os olhos, isola-se do meio circundante e amassa *ad libitum* a matéria psíquica que emana da subconsciência. Trata de expressar uma surrealidade, ou uma infra-realidade ou uma ultra-realidade” (1970, p. 144). Esse proceder peculiar à escrita literária, mais precisamente poemática, na elaboração, à vontade, dos materiais que chegam à consciência do poeta, promove, com isso, uma expressão pertencente ao domínio do não habitual, por isso estranha e plurissignificativa. No universo da arte, o que resulta desse movimento criativo, tomando o *Trigal* como ilustração, é o texto tecido:

Cada verso fértil geralmente me custava uma travessia no deserto
mas foi nesse afã que
ao fim de meses
depois de milhares de frases acumuladas
procurei vinculá-las entre si
e montei o texto
(SOLHA, 2004, p. 101).

Segundo a tradição cristã, Jesus esteve no deserto durante quarenta dias, e Moisés e o povo de Israel, por quarenta anos. Fazer essa travessia é espiritualmente entendido como renovação das forças, descoberta de novas perspectivas e rotas, período para refazer a vida e se equilibrar entre conflitos, sofrimentos, vitórias e alegrias, além de se tratar da preparação para algo que virá. A instância de enunciação do poema em tela passa pelo deserto para conseguir escrever sua obra, à custa de esforço e angústia, obtendo, no percurso, frases acumuladas em versos férteis, que, vinculados, originaram o texto. Como se lê, isso durou meses, no afã de dar à luz ao livro, etapa final da concepção de toda obra de arte literária:

Como toda gestação tem seu término, chega um momento de plenitude em que o escritor sente a necessidade quase física de libertar-se do tema obsessivo ou dos fantasmas que foram povoando sua imaginação. E essa necessidade ele a satisfaz escrevendo. Em tais circunstâncias o fato de escrever resulta um desafogo, um descanso, um alívio. E o faz com fluência, com uma aparente espontaneidade, como se alguém estivesse ditando (BONET, 1970, p. 28).

Depois da travessia, a compensação: o *Trigal* resplandece em suas nuances de produto acabado, pronto para ser degustado. O parto, apoteose do poema, corresponde, nesse texto, concomitantemente ao momento em que o artista concretiza suas pretensões de fazer um livro grosso – “*Fruto de Uma Grande Experiência*” – e à apresentação do fim da obra. Libertar-se da obsessão, para o escritor, é conquistar a expurgação dos seus desejos, desfrutar do orgasmo que o coito com o fazer literário estava a postergar. Contraditoriamente, o recém-nascido de Solha não é um livro que acaba de nascer, mas sim um ser do qual já se conhece o rosto, pois foi lido. Ao concluirmos a leitura, aquilo que é o parto do escritor, no texto, é, para nós, o feito de Ulisses: a sacração do herói ao concluir a empreitada que se propôs a executar.

O êxtase do artista é tamanho que as comparações que lhe ocorrem despertam a sensação, no leitor, de grandiosidade, de clímax, pois que o âmago da criação talvez não seja o objeto estético em si feito, mas sim a estupefação ante ele quando se percebe que o fez:

Resultado?
Momentos de Pavarotti no agudo final em “Nessun Dorma”
de Miguelângelo ao desvelar o teto da Sistina
de Armstrong ao pisar – pela primeira vez – na Lua
embora o mais frequente tenha sido um sentimento de perplexidade impotente
quando nada com nada se atava
provocando-me agitação
angústia
(SOLHA, 2004, p. 102).

O tentar, então, atingiu o objetivo. O cerne da empreitada direciona-se, aqui, para o resultado, donde se vislumbra que nada, no processo, tem mais valor do que a contemplação da

obra feita. O por fazer é sempre um vir a ser, um talvez. A exaltação chega ao ápice nas figuras de Pavarotti, Miguelângelo e Armstrong – tenor, pintor e astronauta, respectivamente –, pelos feitos que cada um fez e que os celebrizou. O agudo final de “Nessun Dorma”, o teto da Sistina e a chegada à Lua são realizações únicas, por isso históricas. Quando o eu-lírico/narrador fala desses momentos, relacionando-os à tessitura do *Trigal*, não faz comparações em termos de grandeza, mas sim de capacidade humana de fazer o impensável, de ser pioneiro, de criar. O aterrador sentimento de perplexidade conecta-se, nesse instante, à fase de construção, quando as dificuldades desencadeavam a agitação e a angústia: eis, ainda, o enfrentamento. Trata-se, no caso exposto acima, da miscelânea de emoções, que passam rapidamente da admiração ao desespero, no contraste entre as fases.

Diante do exposto, as considerações acerca do mito da criação literária no *Trigal com Corvos* solhiano, bem como o tratamento que demos à metalinguagem e à configuração da metaepopeia desde o esforço por fazê-la até a sua concretização, nos colocam no nível elementar da trilogia. Isso quer dizer, como já enfatizamos, que o relato tem como fulcro o plano da tessitura épica, o que fica bem evidente principalmente na obra analisada. No *Marco do Mundo*, como veremos agora, isso é um pouco mais atenuado, na medida em que o centramento, como está no próprio título, é no mundo, e não mais no escritor.

O segundo livro da trilogia épica em questão tem como ponto de partida e matéria épica a Torre de Babel, utilizada como mote, também, por cordelistas como João Martins de Athayde e Leandro Gomes de Barros, criadores, respectivamente, dos livretos *Marco do Meio Mundo* (1915) e *Como Derribei o Marco do Meio Mundo* (1916). Antes de mais nada, uma advertência: tratar da Torre de Babel requer, aqui, uma ressalva no que concerne à sua substancialidade, se fato ou ficção: se a tomarmos como real, estaremos lhe atribuindo um valor de “verdade” culturalmente compartilhada, como num relato histórico; se a tomarmos como uma simbólica elaboração humana, estaremos lhe conferindo o caráter de literatura, de criação artística. Nos dois casos, há em comum a difusão – através da religião – das narrativas, simbologias e visões de mundo que a Bíblia, por mais de dois mil anos, tem reproduzido, em função de intentos como a catequização e a cristianização. Como essa querela pode não ter solução e por estar fora dos âmbitos da presente pesquisa, preferimos, nesse primeiro momento, apenas apresentar o mito como aparece no Gênesis e, depois, mostrar como Solha o atualizou poeticamente, sustentando sua segunda metaepopeia na figura dessa Torre. Logo, na sequência, trazemos a narrativa bíblica em questão:

A terra inteira tinha uma só língua e usava as mesmas palavras. Ao migrarem do oriente, os homens acharam uma planície na terra de Senaar, e ali se estabeleceram. Disseram uns aos outros: “Vamos fazer tijolos e cozê-los ao fogo”. Utilizaram tijolos como pedras e betume como argamassa. E disseram: “Vamos construir para nós uma cidade e uma torre que chegue até o céu. Assim nos faremos um nome. Do contrário, seremos dispersados por toda a superfície da terra”.

Então o Senhor desceu para ver a cidade e a torre que os homens estavam construindo. E o Senhor disse: “Eles formam um só povo e todos falam a mesma língua. Isto é apenas o começo dos seus empreendimentos. Agora, nada os impedirá de fazer o que se propuserem. Vamos descer ali e confundir a língua deles, de modo que não se entendam uns aos outros”. E o Senhor os dispersou daquele lugar por toda a superfície da terra, e eles pararam de construir a cidade. Por isso a cidade recebeu o nome de Babel, Confusão, porque foi lá que o Senhor confundiu a linguagem de todo mundo, e de lá dispersou os seres humanos por toda a terra (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis, 11, 1-9).

É possível, visualizando essa narrativa, identificarmos nela: a) a perversidade do Senhor, que refreia a vontade humana de ter um nome e de chegar até o céu; b) a audácia dos homens, que querem estruturar uma comunidade una e prestigiosa; c) a língua, que era apenas uma e que foi confundida, em represália corretiva; d) e a dispersão humana por diversas regiões da terra. Nesse acontecimento bíblico, destacam-se, então, a situação de conjunção/disjunção dos homens, a centralidade do poder nas mãos de um Deus e a língua como fator unificador de um povo, tudo isso representando figurativamente o contexto mítico e histórico que inspira interpretações e também embasa a epopeia solhiana.

Numa retomada rápida, uma das partes a que nos atemos é à significação bíblica da palavra Babel: “Confusão”. Que outro sinônimo seria mais profícuo ao *Marco* de Solha? Uma confusão ordenada, certamente, pelo laço da matéria épica, pela construção da Torre-poema, mas uma miscelânea “pandemônica”, sem dúvida. Esse perfil multifacetado e heterogêneo do multiartista Solha é percebido por Fabrício Brandão como magnitude do binômio “saber e sabor”, na audaz tentativa de reter, na criação literária, instantes significativos, uma vez que, “No campo da escrita, o traço de W. J. Solha é inconfundível, sendo que a referência a aspectos importantes do percurso vivo das nossas humanas idades pode ser imediatamente reconhecida por quem se permite percorrer os olhos sobre suas letras” (2012, p. 6). É que, através da compilação de episódios e elementos determinantes da história da humanidade – filmes, pinturas, livros, artistas, religiões, lugares, ferramentas, objetos, animais, diferentes idiomas e raças –, é possível perceber que a construção do *Marco* [entendido aqui tanto como a nova Babel quanto como o próprio poema] é concebida a partir de variados marcos, sejam eles históricos, literários, culturais, políticos, filosóficos, humanos, econômicos, enfim, tudo isso com a intenção de versejar de forma grandiloquente, demonstrando o quão repleto e ao mesmo tempo carente o mundo está de marcos:

Aí,
cento e vinte mil guindastes,
noventa submarinos,
e setecentos mil vapores
do exagero bizarro de Leandro Gomes de Barros,
e as *três milhas de fundura*, do Athayde em sua loucura,
fazem com que o Poeta sinta, apesar de tudo – pro seu Marco – o próprio engenho...
parco
daí que, ágil
parte pro plágio
(SOLHA, 2012, p. 11).

Nessa estrofe, citando Athayde e Barros, ambos compositores de Marcos literários, temos a noção da megalomania da empreitada: tratar do mundo. Inspiração e imaginação são instrumentos a serem usados, não o plágio, para a consecução de tão imensa empresa. Assim, não é de se estranhar os críticos mormente descreverem essa obra solhiana como uma avalanche, um texto cataclísmico, caleidoscópico, entorpecente, que parece convidar o leitor para uma leitura sem pausas, tão rápido e fluido o ritmo articulador do texto, em cujas malhas diversos tipos de conhecimentos são amalgamados até solidificarem o Castelo desse Cantador. Diga-se, aliás, que essa tendência à montagem de fragmentos em volta de um todo significativo é uma característica da escrita epopeica solhiana, que consegue transformar todos os referentes em linguagem através da captação do mundo (objetivo), onde tudo se constrói; da expressão do eu (subjetivo), que tudo sente e vive; e da definição do homem (objetivo e subjetivo ao mesmo tempo), que tudo constrói ao sentir e viver, afinal, todas as esferas se conectam, visto que “Tudo é uma roda/ grande/ rolando na roda/ pequena” (SOLHA, 2012, p. 34).

Em outras palavras, tudo faz parte de um movimento agregador, em que o que se desmancha no ar solidifica-se no tecido multirreferencial que é o livro, e, em comunhão e ecumenismo, compõe o mosaico da conjuntura humano-existencial (objetiva e subjetiva) de que participamos. Acerca disso, Brandão, na análise que faz desse poema longo, expressa que “A ideia do poeta face à angústia da criação é, sem dúvida alguma, o grande trunfo do livro. Some-se a esse aspecto o vigoroso painel de acontecimentos ligados à história da humanidade e que ajudam, sobremaneira, a erigir uma babel de alicerces poéticos bastante sólidos” (2012, p. 6). Sobre a angústia mencionada, é no *Trigal com Corvos* que, como vimos, ela se define como protagonista, ocupando um lugar mais à margem no *Marco do Mundo*. Mas, para além disso, concordamos com Brandão no que diz respeito ao complexo painel de referentes hétero-referenciados não apenas no segundo e no primeiro livros, mas em toda a trilogia. E isso, como citado, contribui para o soerguimento dessa metaepopeica Babel confusamente ordenada.

Como falamos quando tratamos do *Trigal*, ainda que o mito da criação literária seja o elo da tríade épica de Solha, cada uma das obras que a integra apresenta especificidades em relação aos arquétipos míticos. No caso do *Marco*, por exemplo, ao menos quatro deles dão conta do mito da Torre de Babel, base da obra: o *expansionismo*, que, segundo Ramalho, “está nas raízes antropológicas da presença do ser humano na Terra, afinal, foram os movimentos migratórios que permitiram às sociedades arcaicas sobreviver às intempéries da Natureza” (2007, p. 266); a *predestinação* e a *redenção*, as quais, por sua vez, “integram, de modo diferente, a necessidade cultural do ato heroico que originará a *transgressão* ou *superação* por meio da qual as sociedades e os seres humanos evoluem” (Idem); a *submissão*, que “remonta à dimensão intransponível do mistério e à subordinação do humano ao divino” (Idem); e, por fim, a *punição*, que se refere “ao controle social e às formas punitivas que permeiam as trocas materiais e simbólicas entre os seres e entre estes e a divindade” (Idem). Esses quatro arquétipos, enquanto representações simbólico-culturais imersas num universo épico, são elucidativos para apreendermos a significação do *Marco* solhiano, extrapolando a dimensão metaepopeica, de que ainda trataremos.

Numa abordagem ampla, relacionamos essas imagens míticas ao contexto do mito da Torre de Babel, mostrando que foi a partir do desejo de *expansão* e pelo impulso de conquistar o espaço do divino (por isso a Torre e o Marco são verticais) que os homens almejavam sair do espaço relegado ao humano (a terra na Terra, o horizontal). Para tanto, teriam que lutar não contra as forças da Natureza, mas contra a sujeição que o Ser Absoluto havia imposto, daí também a subordinação ou *submissão*, que é outro arquétipo presente nesses mitos. O ato heroico estaria, nesse sentido, em edificar um monumento de proporções sobre-humanas, tendo em vista o objetivo de chegar ao céu, o que, de fato, *transgrediria* a sujeição do humano ao divino e levaria, de acordo com o intuito dos homens, a uma equiparação entre eles e Deus. No entanto, a iniciativa falha, ou melhor, é deliberadamente destruída, como uma forma de *punir* qualquer tentativa expansionista, redentora ou violadora da ordem estabelecida, levando à manutenção da coerção e do controle, numa luta desigual de forças, na qual a divindade mantém-se, de forma soberana e autoritária, no poder, ao lograr a derrota dos seres (inferiores) que, pretensamente, almejavam ocupar um lugar que não lhes convinha – isso, claro, no suposto ponto de vista de Deus.

Com efeito, em *Marco do Mundo*, o Marco (Torre) é erguido, piso a piso, patamar por patamar, num movimento que reverbera simultaneamente pelos mais de dois mil andares. Podemos dizer que o segundo poema épico de Solha é tecido à proporção que o Marco é

construído, assim como, anteriormente, o primeiro livro da tríade era escrito à medida que os agourentos corvos eram afastados do trigal. Nesse ínterim, o arquétipo mítico do expansionismo encontra-se sedimentado no *Marco*, uma vez que o Poeta edifica sua metafórica e ambígua construção para sobreviver, através da arte, ao esquecimento; isso se ligaria, por seu turno, aos arquétipos da predestinação e da superação, porque, nos versos

Aí
o Poeta,
dando por encerrada a obra,
dela se arreda
e se queda,
contra todas as normas,
em absoluta adoração
da Forma!
(SOLHA, 2012, p. 101),

depreende-se que o ato heroico leva à consumação do intento (erguer o *Marco/Marco* – elaborar o Poema), o que, por fim, não resulta na punição (o outro arquétipo identificado na narrativa de Babel), mas, ao contrário, demonstra que o Poeta tem tanto poder criativo quanto a divindade, sendo, então, um simulacro dela, ao passo que, nas palavras de Solha, na entrevista a Brandão, ele diz que o trabalho de escrita, de gestação, “acarretou uma desenfreada farra de rimas de todos os tipos imagináveis, dentro de um ritmo alucinatório, com a intenção de induzir o leitor a acompanhar tudo como num filme – sem interrupções” (BRANDÃO, 2012, p. 6). Consequentemente, unindo os versos, repensando o mundo, fazendo arte, concebe-se a obra e, em suma, alcança-se a imortalidade, que, como no *Trigal*, subsiste nas malhas da segunda metaepopeia solhiana, pois é através da criação literária que se obtém o estatuto de um criador que nunca morre (pois vive naquilo que produziu).

Não obstante a associação ao filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, que tematiza a mecanização do mundo, baseada em operários e grandes empresários, observa-se que, de forma remodelada e pós-modernamente atualizada, no caso do *Marco*, a revisitação ao mito da Torre de Babel é feita através da maquínica sobreposição de pisos que bravamente alcançam o céu, ou seja, a tessitura do poema chega ao auge, numa composição que, estrofe por estrofe, forma a obra. Contemporaneamente, na era da industrialização, da tecnologia, da acelerada evolução, personagens e acontecimentos históricos, míticos e literários são postos a serviço da poesia de Solha, para que o monumento literário ganhe as feições do novo mundo globalizado e globalizante, no qual tudo é assimilado, fundido, aproveitado, como se criar fosse, ou melhor, é análogo a gerar e parir, o que também dialoga com o que foi dito acerca do *Trigal*, de onde sobressai, no *Marco*, a relação entre o Poeta, a Mulher e a Terra:

Sente-se,
 no entanto,
 o Poeta – mais do que a fêmea – alma gêmea da Terra,
 florindo, produzindo cantos, leões,
 além de libélulas, versos, faisões
 e,
 novamente,
 trovões
 que passam – em nuvens – pela estrutura dura,
 da construção
 (SOLHA, 2012, p. 27).

E é nesse jogo de percepção e reprodução de imagens que, como se um caldeirão quimérico entornasse por sobre o leitor, atingido pelo mundo captado pelas lentes de um eu-lírico/narrador/Poeta, o Marco/*Marco* se constitui como signo e símbolo, representação do tempo e do espaço que a pós-modernidade ainda está a construir. E, através da escrita solhiana, a escritura do mundo vigora como matéria artística, e a impressão que se tem é que a reprodução da confusão “babélica” encontra correspondência direta no caos contemporâneo, e, por sua vez, isso é textualizado no *Marco*. Vale dizer que o contexto hodierno não passa de pano de fundo para a edificação do livro enquanto objeto estético, daí o mito da criação enredar-se tão enérgico como profusão do Eu criador. Tais fundamentos respaldam-se na concepção atual de arte, em que “O texto literário, numa prática que é também bastante contraditória no Modernismo, volta-se sobre si mesmo, enquanto linguagem ou enquanto processo: passa a importar mais o fazer da obra do que os conteúdos de vida que possa revelar” (PROENÇA FILHO, 1995, p. 42). Como se nota, tanto no *Trigal* quanto no *Marco* essa perspectiva se evidencia na gestação do poema, da concepção ao parto, demonstrando sem mascaramento o fenômeno da composição, sendo que o nível de amadurecimento do livro encorpa o relato, dando a este a feição de ofício, maquinaria, produção: como um relógio com as engrenagens à mostra.

Desse modo, se a Torre de Babel seria o fruto de um árduo trabalho manual e coletivo, e que, para além da pretendida união, tornaria os homens célebres por seu feito, o Marco/*Marco* seria o resultado de um esforço predominantemente racional e, sobretudo, individual, na medida em que é a criação literária que está sendo a todo tempo conclamada como substrato poemático, daí que “O Poeta sabe que *esta* é nossa sorte:/ *Independência...*/ ou Morte!” (SOLHA, 2012, p. 25). E, no ensejo da contemporaneidade, é nessa pretensão de autonomia por meio da arte que se constitui o globalizado, materializado e robusto Marco, que, no poema, se eleva pela união de um maquinário literariamente imaginado, heterogeneamente referencial, retroalimentado por mitos e por um engenho sagaz, intuitivo, quase alucinado e alucinante, do qual temos o retrato já na primeira estrofe:

Abre-se o abismo de pedra e susto
e,
de cristal e prata,
duzentas e setenta cataratas,
como as de Foz do Iguaçu, na Garganta do Diabo,
cavam, sem problema, a fundação do poema,
com grande largura,

...mas sem descer *cem metros* no chão da literatura
(SOLHA, 2012, p. 9).

A epopeia se inicia com um abismo profundo, logo a referência à Garganta do Diabo, com a escavação do poema pelas cataratas, mas sem querer ser algo inferior literariamente. Por isso, o chão da literatura não é limite, mas ponto de partida, e a grande largura da fundação da obra dimensiona a capacidade criadora, posto que o labor se destaca como pormenor para criar sobre a pedra-palavra, atingindo, pois, o susto-poema. Destarte, a representação do mito da criação, cuja imagem pode centrar-se em Deus, na Mulher e na Terra, como falamos anteriormente, serve como arquétipo para que a inteligência e a consciência humanas sejam tomadas como potências do individual instinto criativo, na recriação do mundo, e falamos em indivíduo devido à acepção de que a persona por detrás do relato é uma só, ainda que seja metonímia do todo, o que constitui uma pulsão conjunta (um nós) do eu que escreve: “Por mais que uma epopeia também expresse a questão de toda a nação, [...] não é um povo como coletividade que poetiza, e sim apenas indivíduos singulares” (HEGEL, 2004, p. 96).

Em determinado ponto da entrevista, Solha explicita a mudança de paradigma na perspectiva basilar dos dois primeiros poemas, chamando a atenção para o centramento temático: “A ideia é que em *Trigal com Corvos* centrei o mundo em mim. O poema longo foi gerado por minha angústia ante a obra a ser feita e que não me saía, de modo algum, satisfatória. O *Marco do Mundo* é uma visão da História que ocorre mesmo com a minha ausência” (BRANDÃO, 2012, p. 6). Nesse seguimento, tanto o Eu quanto o Mundo se materializam diferentemente, na criação metaepopeica, ou seja, na efetividade da obra de arte, concentrada no gênio singular de um poeta, que, através da imaginação, dos conhecimentos, da intuição, da sensibilidade, consegue chegar à ontologia das coisas pela via da linguagem, haja vista que, para Hegel, “A poesia envolve e permite que sejam configurados por ela todo o conteúdo, todas as coisas espirituais e naturais, as histórias, os atos, as atividades, os estados interiores e exteriores” (2004, p. 17). Para tanto, o “eu-mundo-homem” coloca-se como a síntese holística da tríade metaepopeica solhiana, fundamentada que é na abordagem integral dos três fenômenos, de maneira que variados conteúdos são literariamente processados e fazendo com que as três esferas estejam indissociavelmente ligadas.

Concluindo a questão de que a criação é uma forma de chegar à imortalidade, dizemos que é por ter em vista a participação na vida divina que muitos se propõem a elaborar as mais diversas formas de arte, como a literária. Ademais, pelo fato de os mitos nos constituírem inconscientemente, temos a necessidade de nos aproximar da vivência da divindade e do poder, para chegarmos ao mistério e, paradoxalmente, ocuparmos o lugar do inalcançável. É por isso que, em arte, e principalmente em arte (pós-)moderna, mesmo se vendo que praticamente tudo já foi feito, não se perdem o vigor e a necessidade de (re)criar, como se nota nos seguintes versos: “Aí,/ num dia/ sobre quatro noites macias/ chega o Imortal/ e diz,/ teatral:/ *Por que,/ milênios após Homero,/ parte pra essa obra,/ se o que existe no mundo, em versos,/ já sobra?*” (SOLHA, 2012, p. 28). Logo, se os versos sobram, por que poetizar hoje em dia, a criação poética não estaria já saturada? Bem, uma possível explicação seria essa: poetizar é criar, e criar é ser Deus; ser Deus, por sua vez, é transcender a finitude e o inferior, o que dá a quem poetiza a possibilidade de ser ao menos uma cópia do Absoluto nessa realidade terrena.

O arremate dessa inspiração, ou melhor, do trabalho de criação literária, no *Marco*, é dado na estrofe apresentada abaixo:

Aí,
no penúltimo andar construído,
o Poeta,
distráído,
sente
de repente,
que Deus - invisível como o vento (mesmo quando violento) –
e o demônio (contido nos seus neurônios) lhe dão a fala
(SOLHA, 2012, p. 92).

Deus e o demônio, frentes de combate opostas representadas pelo Bem e Mal, a partir de uma visão maniqueísta, dão, igualmente, a fala ao Poeta: o primeiro, “invisível como o vento”; o segundo, “contido nos neurônios” do nosso herói. Distráído, sente o fulgor, talvez o impulso para criar, o toque vificante como em *A Criação de Adão*, de Miguelângelo. A ubiquidade divina é paralela ao fato de o demônio existir nas conexões mentais do Poeta, uma vez que estar a todo momento em toda parte faz com que a instância de enunciação do poema seja levada a falar, adquirindo, assim, voz, isto é, podendo usar seu atributo criativo, a palavra, afinal, “*Não vê que o poeta é um deus [...]?*” (SOLHA, 2012, p. 29), corroborado pelo seguinte:

O Poeta,
no entanto,
diz que,

se não verseja,
sente-se o K. de Kafka:

enquadrado numa lei
que não foi pra gráfica
(Idem, p. 30).

Logo, a pretensão do Poeta é versejar, pautado na propulsão que o diabo e Deus lhe dão. Se não atinge a meta, torna-se como Josef K. – protagonista de *O processo*, romance de Franz Kafka –, julgado sem ao menos saber seu crime nem a lei que o enquadra. É, pois, da necessidade de dizer escrevendo, de vencer as limitações e o tormento que o criar traz em si, de chegar mais perto do estatuto divino, que estamos tratando. O estímulo ao Poeta tem como fulcro, então, compor a obra de arte literária, ou, “Talvez seja mais exato dizer, aliás, que o importante é tornar a linguagem comum em carne, e sangue, e ossos, para cada pessoa em particular, cada geração, cada pessoa, têm de realizar, ao serem chamados a repensar o mundo” (SUASSUNA, 2009, p. 16). Para tanto, torna-se imprescindível coletar e unir os marcos em função da nova babel, para que, por meio da contextualização deles, seja possível obter novas significações para o mundo que está a se construir, fazendo com que cada sujeito seja capaz de, através do dito, elaborar seu pensamento e suas interpretações – tudo isso sempre através da linguagem (até porque é dela que o nosso Marco/*Marco* se compõe).

Enfim, como sabemos, ao final do livro em tela, o Poeta dá a obra por encerrada, finalizando a empreitada e o relato. O mito da criação se confunde com a metalinguagem, na medida em que essa epopeia é tecida como imagem de um grande complexo maquinico que resulta no poema e numa torre de megalômanas dimensões. E a confusão se ordena, tudo se ata, e o precipício inicial é substituído pelo monumento final, do divino-diabólico Poeta.

Deslocar tudo o que temos falado até aqui para concatenar-se com a análise do mito da criação e da metalinguagem em *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* torna-se explicativo e relevante, embora parcial. Isso porque, além de sustentar o terceiro épico da trilogia no pilar “Homem”, palavra-chave presente já no título da obra, adentra-se a um viés mais filosófico, que apela, ao mesmo tempo, para o tom questionador e corrosivo de Nietzsche – ao falar sobre si mesmo e dos homens – e para o tom lógico e definidor de Wittgenstein – ao falar das condições de representação do mundo a que o pensamento e a linguagem devem obedecer. Para além desse panorama, a tessitura do relato dá-se do mesmo modo que os outros dois textos solhianos: o fio da tessitura está à mostra, alinhavando os planos narrativo e mítico, na composição de uma metaepopeia em que os preceitos se desenham tendo como base a Humanidade e, em nada distante disso, as implicações que o escrever/criar impõem a quem o produz, nesse ofício que também faz de Solha matéria para sua obra.

No nível dos mitos substanciais para a representação simbólico-cultural no universo épico do *Tractatus*, destacamos que, entre as imagens arquetípicas da *criação* e da *imortalidade* – recorrentes na tríade metaepopeica –, interpõem-se mais duas: a da *iniciação*, que, segundo Ramalho, “traduz a necessidade humana de traçar os marcos da evolução do ser no seu caminhar pelo mundo e na sua trajetória rumo ao autoconhecimento” (2007, p. 266), e a da *onisciência*, que “aproxima o humano do divino e da sabedoria harmonizante” (Idem, p. 267). A circulação dessas imagens colabora literariamente para a constituição de um perfil de Homem que, juntamente com a Natureza, cria e transforma, evolui, parte do início, do não-saber, e alcança o aprendizado, o conhecimento, adaptando o mundo à sua volta às necessidades da cultura, do tempo e do espaço em que se situa, como é o caso da imagem mítica da *iniciação*, conforme essa estrofe: **“O Logos – onisciente, eterno, onipresente e completo, como um CD, DVD, um filme, um livro, sabe-se lá o que – tinha de ser submetido ao tempo,/ mas não tinha como./ Por isso/ Ecce Homo!...”** (SOLHA, 2013, p. 33).

No que diz respeito, por sua vez, ao arquétipo da *onisciência*, o Homem **“É leão,/ que sabe da própria força;/ pavão,/ da própria beleza;/ raio que sabe ser raiva/ da Natureza”** (Idem, p. 46). Nesses versos, bem como nos anteriormente citados, a condição de saber está evidenciada, na medida em que é através dessa ação – essência do *Homo sapiens* – que a Humanidade ultrapassa a si mesma em direção à superação da finitude. Por meio dessa atitude – o saber leva a criar, ao passo que superar o finito leva à infinitude –, o humano tenta transcender sua substancialidade a fim de harmonizar a vivência terrena com estatuto divinal concedido aos que, como leões, pavões e raios, sabem de sua força, beleza ou raiva; ou que, conscientes de sua onisciência, eternidade, onipresença e completude, criam de CDs a DVDs, de filmes a livros, de motocicletas a viagens espaciais, de nanotecnológicos a metrópoles.

Voltando-nos à imagem mítica da criação literária, a consecução da última metaepopeia solhiana perpassa a camada linguística, chamando a atenção para o cerne das palavras, em sua maleabilidade e aplicação, no sentido de que, com elas, nomeia-se o mundo e o que está nele, elaboram-se realidades, presentificam-se estados, ações, fenômenos, qualidades, sentimentos, tudo isso mediado pela linguagem, por isso **“O Logos/ e os Jogos”** (SOLHA, 2013, p. 22), uma vez que Logos é, em sua raiz grega, palavra, verbo. Nesse poder eminentemente construtivo, o da significação, figura a própria composição de obras de arte escritas, pois que a tessitura – não apenas o escrever, mas também o ler e o interpretar – faz uso, principalmente, do código linguístico, ou seja, é através dele que o Homem age sobre o mundo. Essa noção incrusta-se na produção literária, conforme encontramos em Brandão e, mais uma vez, trazendo o fio do

frivolité: “A palavra em si é matéria dúctil para o fazer literário, ela mesma é coisa, objeto. Coisa em si, como barro moldável, mas também como cristal ressonante” (2006, p. 22).

Quando o eu-lírico/narrador diz, por exemplo, **“e eis o que o extasia, depois de rompida a afasia: a prosa de saltos altos, ou sapatilhas,/ com rimas de pavões com chavões, bilhas com pilhas, anões com canhões, filhas com milhas, unções/ armadilhas”** (SOLHA, 2013, p. 8) e **“Palavras, Words,/ Palavras!/ Pode-se encher com elas um bosque de criaturas como as dos quadros de Bosch”** (Idem, p. 26), é legível a manifestação do dizer, do rompimento da afasia – incapacidade de falar –, naquilo que extasia o Homem: a manipulação dos signos linguísticos, os Jogos com o Logos. Daí a profusão de elementos na “prosa de saltos altos ou sapatilhas” e nas rimas reincidentes, além, claro, do modo como encher de palavras o universo ao nosso redor é possibilidade de criação. Não apenas um bosque (microcosmo) como o de Bosch é ilustrado com imagens traduzíveis em linguagem, mas as “Words” – Palavras – lançam-se como porta de entrada para a captação e a expressão humanas através, como dissemos, da capacidade de constituirmos o mundo (macrocosmo) e de sermos por ele constituídos, uma vez que o sistema que permite a comunicação nos é inato.

Como tijolos para a construção, as palavras são substância para o poema – para a literatura, podemos dizer, ainda que haja poesia (como a concretista) que não precisa necessariamente delas –, e isso se torna matéria poemática desde o *Trigal*, colocando o mote:

Senti
ali
que as palavras – tijolos com que se fecha cada uma dessas paredes curiosas
que são as páginas – são “words words words”
sim
mas com que poder: *worlds!*
(SOLHA, 2004, p. 52).

“Words”, palavras, e “worlds”, mundos. Se fizermos a relação, poderemos dizer que palavras são mundos, pois nomeiam, significam e se tornam expressão humana, seja num pensamento ou nas páginas de um livro. A neutralidade se esvai quando a linguagem se processa, uma vez que novos mundos se constroem por meio da atribuição de significados aos significantes, compondo signos (na visão estruturalista), tijolos para a construção dos poemas.

“onde o início/ o fim?” da evolução (SOLHA, 2013, p. 15), questiona-se no *Tractatus*, porque o fluxo da Natureza não cessa, sempre produzindo, transformando, vendo nascer e morrer, embora o presente seja um sempre-já, por isso a arte. E o poema, o livro, como arte pura, inscreve-se como crepúsculo, porque, como se vê na inscrição indiana citada por

Nietzsche em seu *Ecce homo*, “Há tantas auroras que ainda não brilharam” (2003, p. 105). E, como poéticos lampejos de consciência, Solha registra momentos, fazendo luzir essas auroras, numa prescrição também nietzschiana, quando esse filósofo diz que “reter por pouco tempo coisas que passam por nós leves e sem fazer ruído, momentos que eu chamo de lagartixas divinas” (Idem, p. 104). Por outro lado, toda aurora, perfume do efêmero, tem início e fim, mas, na escrita, firma-se a permanência do dito, conjurando o rompimento de novas manhãs e de novos dias em face de uma pretensa tentativa, incessantemente renovada, de explicar o homem e o mundo, por isso a sede de conhecimento. E, como a poesia, segundo Aristóteles (1973), intenta alcançar a beleza artisticamente, através da imitação e da representação, tendo em vista, por conseguinte, instruir-se e obter prazer, o ofício do poeta consiste em moldar as palavras utilizando-se dos artifícios que a linguagem lhe proporciona:

**síntese que serve de alça - mesmo que falsa – com que,
mesmo que tardo,
leve o poeta o seu fardo,
de preferência simples – tijolo, telha, cesto e pão - como quando se fala de flor,
de dor, amor, paixão
(SOLHA, 2013, p. 29).**

O fardo do poeta é duplo: tanto construir, por isso “tijolo” e “telha”; quanto alimentar, daí “cesto” e “pão”. Alimenta e constrói, também, quando fala dos sentimentos – a dor e a paixão como símbolos do sofrimento e da efervescência amorosa, respectivamente, e a flor e o amor como expressão da delicadeza e da ternura. O *Tractatus*, assim, traz a condição do poeta como a daquele que humaniza a nossa natureza, buscando revelar a síntese, de preferência simples, do conhecimento das coisas, o saber, daí a filosofia citada no título da obra – philosophicus – que dialoga com o poético, na compleição referente ao viver: escrever poesia, neste caso, não salva da morte ao se inscrever na arte – como seria no *Trigal* –, não confere estatuto de Criador nem de imortal – como no *Marco* –, mas elucida o quanto o Homem é fruto da História, portanto sabedor de sua transitoriedade, ferramenta na transformação do tempo e do espaço. Para tanto, o último pilar do tripé “eu-mundo-homem” perfaz, com a capacidade que lhe foi dada, o caminho do conhecimento ao criar, utilizando-se do poder do Logos, como se nota em:

**Pela primeira vez ele disse o equivalente a
- Água
e,
viu
água;
- Pedra**

e lá estava,
na assombrosa mente:

pedra
(SOLHA, 2013, p. 7).

O criar, aqui, não é remédio contra a mortalidade, ainda que o desejo de ser imortal sobressaia do fundamento da arte – criar é tornar-se imortal de alguma forma. De outro modo, a criação se configura como peculiaridade humana, pois, assim como “ele disse água e viu água, disse pedra e viu pedra”, também Deus, nos primórdios do mundo, segundo a Bíblia, disse luz e a luz se fez, bem como todas as coisas foram criadas a partir do verbo. Em se tratando disso, entende-se a providência da palavra como base de tudo, como princípio de cada aurora, até mesmo da evolução, na medida em que “**a Palavra,/ ávida e grávida,/ que se declara luz – *the light of men* – pode não ser mais que um deleite/ e amém**” (SOLHA, 2013, p. 27). Abordar o aspecto da avidez e da gravidez do Verbo nos faz pensar na “luz dos homens” como Cristo – o Verbo divino que se fez carne e habitou entre nós (João 1, 14) – mas também na palavra em sentido lato, como a origem da existência humana, ou da sua manutenção, uma vez que o pensamento se processa pela linguagem, bem como a comunicação. Da água à pedra, do dizer ao criar, do deleite ao amém, o mito da criação literária, no *Tractatus*, de Solha, flagra o instante em que o Homem se transmuta em protagonista da criação, seja do que for, e isso devido à sua habilidade de transpor obstáculos e se adaptar:

Problema não é
problema,
ou não haveria o ciclismo, arquitetura, o cinema, o teatro, o concerto, a esgrima,
xadrez

e o poema
(SOLHA, 2013, p. 43-4).

Em linhas gerais, o esforço leva à superação. Dessa maneira, o esporte/desporto/jogo – como o ciclismo, a esgrima e o xadrez –, bem como a arte – como a arquitetura, o teatro e o concerto – são trazidos como não-problemas, ou melhor, como a afirmação de que, se houvesse problemas para o Homem, nada existiria. O poema surge em destaque, nesse trecho da metaepopeia, para evidenciar o texto que o leitor tem nas mãos: assim como nos outros dois livros da trilogia, a gestação desemboca no parto, logo, da escrita chega-se ao livro. Como Fernando Pessoa (s. d.) postula, as palavras, a abstração suprema, são a base da poesia, por não conservarem nada do mundo exterior, e é na obra de arte que são significadas, dando-se, com isso, uma invenção com valor cujo objetivo é elevar o Homem pela beleza. E o que é a literatura

senão palavras? “E palavras, na dura face da página branca, são o que escava, o que faz margem, contorna, litoral. Arabescos, em histórias, ficções, fazendo o vazio, querendo ser verdade, se dizendo verdade, mas às vezes, hoje cada vez mais, se afirmando como ficção, simulacro” (BRANDÃO, 2006, p. 38).

Ja dizia Carlos Drummond, no poema “Procura da poesia”: “Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos./ [...] Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra”. Dessa plástica matéria – as palavras – o poema épico é feito, torrente que escava a página à procura da recriação do mundo, e cabe a quem as perscruta ouvir o que não dizem e ver o que ocultam na aparência neutra. Esse é um percurso tal qual erguer um hiperbólico marco ou espantar corvos do trigal: “**A viagem,/ toda,/ na estrada./ Nada ao acaso./ Nada**” (SOLHA, 2013, p. 25). Nada de acaso, destino, astros, predestinação; a obra se dá a quem se dá a ela, a quem faz a travessia da escrita ou da leitura. Fazer literatura é, sobretudo, o desafio de transgredir o cotidiano com a astúcia e habilidade de quem aciona os sensores, capta e desvenda o mundo ao seu redor, lapidando-o em palavras, dá luz a uma obra e a vê, finalmente, como retrato da experiência externa ou da imaginação ficcional.

Nos versos “**como se palavras fossem jogos, não lavras de muito estudo**” (SOLHA, 2013, p. 16), percebemos que, para além do lado lúdico da linguagem, em sua ductibilidade e maleabilidade, as palavras não restringem sua compleição fenomênica ao fator instrumental. São, sobretudo, objeto de análise, de conhecimento, para que se possa depreender delas a aplicação, como mostram os primeiros versos do poema “Catar feijão”, de João Cabral de Melo Neto: “Catar feijão se limita com escrever:/ joga-se os grãos na água do alguidar/ e as palavras na folha de papel;/ e depois, joga-se fora o que boiar”. Trata-se do mesmo trabalho, da lavra de muito estudo de que fala Solha (2013), porque catar feijão, atividade manual, é selecionar, separar, para ficar com o que é de fato substancial. Palavras que boiam no poema não servem, assim como compreendê-las como meros artefatos voltados ao intento comunicacional é reduzir-lhes a função. Portanto, na epopeia solhiana em tela, a preocupação, como já se pode perceber, não se volta para o criar propriamente dito; a ênfase é dada à palavra, ao nível elementar da linguagem, pois é através dela que o poema é composto e que o Homem socializa.

Para demonstrar o jogo com as palavras, no *Tractatus*, jogo este que evidencia a lavra consciente a partir de uma técnica em que a metalinguagem é primordial, apresentamos a estrofe abaixo, emblema da modelagem a que a língua se presta, não apenas dentro de um mesmo idioma:

Basta um degrau na *escada* e,
 magicamente,
 o que se tem é *espada*,
 que outros chamarão *sword*,
 que,
 sem suor demais,
 será
Word,
Verbo
 (SOLHA, 2013, p. 27).

Somam-se ao mosaico de achados poéticos de Solha os jogos linguísticos entre “escada” e “espada”, “*sword*”, “suor demais” e “*Word*”, bastando, por exemplo, que haja um degrau para poder transformar isto naquilo; além do mais, vemos que o fechamento da estrofe traduz “*Word*”, “*Verbo*”, ou seja, Palavra. Mais uma vez, devido à predominância da tematização no tocante à língua, conjectura-se a respeito da essencialidade do Homem frente ao dizer, no *Tractatus*, obra em que se observa que o plano metatextual liga o humano à linguagem, demonstrando, em suma, que a base do poema é a mesma da comunicação mais usual. Esta é uma especificidade da épica pós-moderna, como Silva apregoa:

Na epopeia lírica pós-moderna, a instância de enunciação narrativa não tem mais a função estruturante da realização literária da matéria épica, mas tem função enunciativa evidente, fazendo-se presente na integração da logicidade estrutural do relato à elaboração literária da estrutura verbal da proposição de realidade do real histórico (1987, p. 97).

Na acepção de Silva (1987), a apoteose da palavra é frequente nas epopeias pós-modernas. O eu-lírico/narrador não se dedica mais a elaborar literariamente a matéria épica do relato, uma vez que ele enuncia a partir da estruturação verbal que elabora, no plano literário, o plano narrativo, dando ênfase, ainda, ao fator histórico presente na obra. No entanto, nesse movimento, fica clara a intenção do poeta de chamar a atenção para os mecanismos que formam o texto, numa tessitura que coloca o processo como parte fundamental do livro. Consequentemente, uma abordagem que tenha em vista refletir sobre o metatexto dos poemas solhianos, por exemplo, irá perceber o modo como a montagem entre os fragmentos em paralelo com um eixo central passa pela integração entre linguagem e composição literária. Finalmente, no que se refere à reincidência do quesito imortalidade na tríade metaepopeica focalizada aqui, trazemos a última estrofe selecionada, que ainda tem o poeta como antecipador de futuros:

Se *vaticínio* bate com vate e poeta com
profeta, talvez possa-se sentir
 que,
 bem ou mal,
 todos entenderão

**um dia
que imortalidade
é
impessoal**
(SOLHA, 2013, p. 78).

Vaticinar é profetizar, assim como ser poeta equivale muitas vezes a ser vate, por isso Accioly diz que “O poeta tem que olhar o universo como um vidente a sua bola mágica de cristal, isto é, revelar o mistério de todos os ângulos e todos os ângulos do mistério” (2005, p. 30). Prever acontecimentos pode não ser uma habilidade daquele que faz poesia, mas certamente ver além do superficial o é. A prática da adivinhação extrapola a audácia do poeta, na sua humanidade e vivência mortal, ainda que haja os vates, que, na antiguidade, tinham a função de descobrir o que estava oculto. Ao falar da imortalidade, acima, diz-se que ela é impessoal, ou seja, não vem para fulano ou sicrano, numa espécie de premeditação, ela parece atingir a qualquer um. Contudo, esse “qualquer um” pode ser, sob a égide da impessoalidade, o poeta, aquele que busca se inscrever na história como “um átomo de voz sob as estrelas” (Idem, p. 29), ao ter os olhos voltados para dois sentidos: “o da recordação do passado e o da lembrança do futuro” (Idem, p. 28), daí o seu potencial para o vaticínio e a profecia.

Para concluir a nossa análise do mito da criação literária e da metalinguagem nos três épicos solhianos, partimos de duas citações de Nietzsche: a primeira trata da (i)mortalidade; a segunda, da solidão: “A gente paga caro por ser imortal: morre-se mais de uma vez durante a vida por causa disso” (2003, p. 118) e “A gente tem de sair do caminho do acaso, do estímulo externo tão rápido quanto for possível; uma espécie de construir-um-muro-em-volta-de-si-mesmo faz parte das primeiras sagacidades instintivas da gravidez espiritual” (Idem, p. 51). Encontramos, nessas duas passagens, um diálogo entre a clausura que leva ao ato criativo, o qual, por seu turno, pode conferir ao homem um nome, uma marca na calçada da imortalidade. Ainda que o Homem morra sem conseguir ser imortal, seu espírito, tantas vezes devotado ao círculo que o muro delimita, fora do contato com o mundo, instaura a possibilidade de perpetuação, no caso de que vimos tratando, pela escrita, pela obra, pela literatura.

O eu que fala na trilogia dá a ver tanto a criação quanto o desvelamento do escritor no seu processo, ao passo que agrega no relato outras bases, como a morte, o tormento e a angústia do ato de criar, o expansionismo, o aproximar humano e divino, o alcançar a harmonia com o cosmos, a evolução em busca do autoconhecimento, a onisciência. Tudo isso, de modo diluído, se inscreve na tríade metaepoeica de Solha. A palavra, a linguagem, o livro: eis a gradação que sintetiza o percurso criacionista, que vai do enleio dos fios até a figuração do tecido, que passa

da imaginação e inspiração para a gestação e, enfim, o parto. Logo, seja um trigal sem corvos, um marco verborrágico ou torre megalômana, ou um tratado acerca da constituição humana e sua natureza, é pelo viés da literatura que tudo se ata. E nós, os espectadores, assistimos ao movimento desestabilizador que a arte literária edifica: novas auroras que sempre brilham.

3.2 A presença épica

Da imaginação de um poeta, metáfora do criador, surgem três, não um, marcos no mundo da literatura. Os poemas longos de Solha são mais que epopeias pós-modernas capazes de alucinar pelo aglomerado de informações que contêm: a forma fluida permite uma leitura célere, requerendo associações as mais diversas, além de apresentarem uma concisa apreciação de fatos históricos ou autobiográficos, de assuntos ligados à religião, à sociedade e à cultura em geral, mas, principalmente, é perceptível o poder da poesia viva, tecida através da inserção narrativa, da hétero-referenciação e da citação incansáveis, além da alta demanda de diálogos interartísticos e da criação literária como signo da imortalidade. Esse prelúdio situa três épicos que, além do que já foi dito, têm em comum a sagração da palavra através do que poderíamos chamar de “carnavalização”¹⁸ e apoteose da linguagem”, tudo isso, ainda, com teor reflexivo e humorístico, desperto para a consciência artística e a ruminação da “agoridade”.

Cantar o épico hoje e fazê-lo expressão poética dos escritores atuais tem valor de revivalismo e de releitura, resultado de uma nova conjuntura, para Accioly: “o mundo lírico morreu e o épico renasce do crepúsculo” (2005, p. 67). Sabemos que a lírica, como a epopeia, ambas não morreram, vivem e coabitam na literatura,. O que Accioly quis dizer é que, no ciclo histórico que se impõe, a humanidade está diante da “substituição do tempo circunstancial de hoje, pelo tempo circunstancial de sempre” (Idem, ibidem). Valoriza-se, assim, o épico como contação de histórias a uma coletividade sentada em frente da fogueira, pois as sendas do passado moldam e significam o contexto coetâneo. A esse propósito dúplice, o de atualizar o

¹⁸ O termo carnavalização foi aqui tomado de Bakhtin (1993), em seu estudo da obra de Rabelais. Quando falamos em linguagem carnavalizada, fazemos referência ao *coq-à-l'âne*, forma de cômico verbal comum da vida popular medieval. O sentido artístico e ideológico que Bakhtin identifica nesse recurso é o da renovação das palavras, expressões e coisas fora das condições correntes, por desvendar a ambivalência e a multiplicidade das significações internas que lhes são inerentes. Isso porque o *coq-à-l'âne*, por trabalhar com jogos de palavras, expressões correntes e associações de palavras tomadas fora da lógica tradicional, leva à liberação do sentido e da hierarquia verbal, criando novas relações e múltiplos significados e revelando novas possibilidades de compreensão e apreciação. Em suma, relacionar esse tipo de cômico verbal ao contexto dos poemas épicos de Solha é evidenciar que a carnavalização da linguagem libera a consciência humana das concepções correntes e engessadas, deixando à mostra a maleabilidade e o alargamento de sentidos a que a língua se presta.

presente e as formas de composição de poemas longos, servem as metaepopeias solhianas – o *Trigal*, o *Marco* e o *Tractatus* –, que trazem traços estilísticos próprios do autor, já utilizados no seu primeiro romance, *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas* (1974).

Para a compreensão das características formais e conteudísticas da trilogia épica de Solha, apresentaremos algumas peculiaridades das obras, analisando o paratexto¹⁹ (as capas e as orelhas), elementos como a dedicatória e, também, os aspectos formais dessas epopeias, como estrofes, rimas, recursos gráficos, etc., além da linguagem utilizada. Paralelamente, tomando como embasamento teórico o estudo de Ramalho (2013), descreveremos as categorias tradicionais e os planos que compõem cada um dos livros, buscando verificar, com isso, o modo como se presentificam, além de que tentaremos perceber a permanência de – ou o rompimento com – aspectos clássicos no que concerne aos modos de tessitura literária de poemas longos. A perspectiva da presença épica, para a nossa discussão, considera mais os aspectos estruturais, sendo também necessária para nos situarmos holisticamente diante da trilogia. Nesse sentido, a relação “eu-mundo-homem”, como sabemos, é desenvolvida textualmente, por isso a incursão pela forma e pelo conteúdo épicos, na montagem e na construção das obras, pode fundamentar a lógica de que há um feixe de associações como se poderia expressar no seguinte paradigma: “há um eu que escreve e se posiciona sobre o mundo em que vive e onde convive com os demais homens, seres que atuam em diferentes esferas”.

Iniciando com *Trigal com Corvos* (2004), temos, na capa (VIDE ANEXO), a reprodução do autorretrato de W. J. Solha inserido na tela *Trigal com Corvos*, de Van Gogh. Trata-se de uma cópia da pintura vangoghuiana, de 1890, acrescida de um autorretrato do escritor paraibano, quando interpretou o papel de protagonista do curta *A canga* (baseado no romance homônimo do escritor). Aparece de pé, com chicote na mão, barba longa, roupa surrada, com uma expressão séria, frente a um trigal mais alaranjado que o vangoghuiano, talvez para ambientar um espaço mais nordestino com sua aridez e tons pastéis na vegetação. Além disso, a inserção do escritor no quadro, e a utilização da tela num livro de poesia em que se fala de angústia, de arte, de morte, permite a compreensão de que Solha precisou viver seu trigal com corvos para escrever sua obra e participou da história – tanto isso é verdade que vemos muitas passagens de reflexão autobiográfica e o evidente centramento no eu ou no nós

¹⁹ O que chamamos aqui de paratexto é, na terminologia de Compagnon, a perigrafia, um conjunto de elementos extratextuais que envolvem a obra, tal qual uma moldura, e que permitem outras formas de entrada do leitor no texto. Segundo o autor, “Tal como vitrinas de exposição, testemunhas ou amostras, seus transbordamentos valorizam-no [o texto]: notas, índices, bibliografia, mas também prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos” (1996, p. 105). Assim, o paratexto é essencial, pois que ele controla a recepção e permite julgamentos preliminares anteriores à leitura.

durante praticamente todo o relato. Logo, em se tratando da capa, que também traz, em caixa alta e em destaque, o título em amarelo sobre um fundo preto, depois do nome do escritor, percebemos a inclusão do homem no mundo narrado, bem como o diálogo artístico que fará pintura e poema se imbricarem ao se completarem.

Adiante, na primeira orelha do *Trigal*, aparecem algumas informações a respeito da repercussão inicial da obra, das revisões a que foram submetidos os originais, além da editoração e do caráter multiartista de Solha. Transcrevemos abaixo, na íntegra, essas informações:

“Trigal com Corvos”, ainda com o título de “E/u S/o/u E/s/t/a/s P/a/l/a/v/r/a/s”, ficou entre os onze finalistas na 5ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, 1991. Não foi pouca coisa, pois seu registro foi o de número 21.219. A vizinhança com o grande prêmio, no entanto, não aquietou o autor. De lá para cá, o livro sofreu uma infinidade de revisões, inclusive algumas depois que Solha o submeteu a poetas e críticos amigos: Sérgio de Castro Pinto, Hildeberto Barbosa, João Batista de Brito. Retrabalhou-o até depois de receber os grandes elogios de Affonso Romano de Sant’Anna, que estão na quarta capa, e não sossegou nem quando o poeta Jorge Fragoso lhe deu a boa notícia de que o livro iria receber o selo da Palimage Editores, de Viseu, Portugal, e distribuído lá. Mas por que Portugal? Porque o próprio Affonso, no mesmo e-mail em que comentou o “Trigal”, disse-lhe não conhecer nenhum editor, no Brasil, com perfil para investir em tal trabalho. Foi quando surgiu a co-edição Imprell – Palimage. O “Trigal” é a única publicação poética de Solha, em meio a uma série de romances, peças de teatro, exposições de pintura e participações no cinema. Os versos com o estilo que criou para si, no entanto, já apareciam no seu primeiro romance, “Israel Rêmora”.

Ficamos sabendo o primeiro nome dado à versão do *Trigal* que concorreu na 5ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira: *E/u S/o/u E/s/t/a/s P/a/l/a/v/r/a/s*. É parte de um verso que aparece na página 51 do poema publicado, em versão final, em 2004. Tendo ficado entre os onze finalistas num concurso com mais de 21 mil títulos, foi percebido o potencial do texto, daí tantas revisões, tanto apelo aos amigos e poetas conhecidos seus para esculpir o monumento até que tomasse a forma publicada pela Palimage e pela Imprell, de Viseu (Portugal) e da Paraíba, respectivamente. Os comentários de Affonso Romano de Sant’Anna, trazidos em recortes na quarta capa, foram inspiradores e fundamentais para a publicação fora do país, uma vez que, aqui, o trabalho de Solha poderia não encontrar respaldo de algum editor. Ao comentar sobre o *Trigal*, “Texto riquíssimo, intrigante”; “O ‘Trigal com Corvos’ me parece algo excepcional”; “Solha, além de tremendo romancista, é um tremendo poeta”; “Um Zaratustra pós-moderno, com aquela linguagem des/sacralizadora” e, por fim, “Terrível o que diz do ‘nosso miguelângelo’, ‘nosso verdi’, ‘nosso proust’, ‘nosso joyce’. Antológico”, Affonso Romano de Sant’Anna vislumbrou o fôlego da empreitada e incentivou a sua realização final. À época, Solha ainda não havia publicado livro de poesia, este foi o primeiro, ainda que, no

segundo livro e antecipa-se também o terceiro volume, intitulado de *Ecce Homo*, à época. Em seguida, traz uma foto de Solha no papel de Francisco, no filme *O Som ao Redor*, de Kléber Mendonça Filho. Por fim, a segunda orelha de *Esse é o Homem* faz alusão a obras anteriores do escritor, todas premiadas, como *Israel Rêmora*, *Relato de Prócula*, *História Universal da Angústia* e *Trigal com Corvos*, além de evidenciar sua participação nos filmes *Era uma vez eu, Verônica*, de Marcelo Gomes, em *O Som ao Redor* e também no curta *A Canga*, de Marcus Vilar. Refere-se ainda aos painéis *Homenagem a Shakespeare* e *A Ceia*, expostos, respectivamente, no auditório da reitoria da UFPB e no Sindicato dos Bancários da Paraíba.

Voltando ao *Trigal*, para além das capas e das orelhas, situamo-nos frente aos aspectos formais, às categorias e aos planos de composição desse épico, começando pelo total de versos e estrofes que compõem cada uma das seis partes em que essa obra é dividida: “Como o solo do Sol sob o solo” – 11 estrofes (1 a 11) e 313 versos; “Trigal com Corvos” – 136 estrofes (12 a 148) e 1599 versos; “Epílogo” – 3 estrofes (149 a 155) e 85 versos; “Epílogo II” – uma estrofe (a de número 156) e 30 versos; “Mais Corvos” – 26 estrofes (159 a 183) e 572 versos; “Sobre ‘Trigal’” – 11 estrofes (184 a 195) e 259 versos. No total, contabilizam-se 2858 versos – que variam em sua extensão, podendo conter apenas uma palavra ou várias linhas, o que constitui, neste caso, um bloco de sentido chamado de inserção narrativa – divididos em 195 estrofes, as quais também apresentam-se sem métrica fixa nem número regular de versos, variando de uma linha a duas ou três páginas.

É imprescindível salientar que, para a contagem das estrofes, consideramos os espaços em branco entre o final de um verso e o seguinte, pois, como recurso poético, Solha utiliza os diferentes espaços da página, seja dando parágrafo, colocando alguns centímetros de recuo, deixando versos no mesmo padrão de adentramento ou ainda adotando variadas formas de recuo, sem um padrão. É possível, para outro estudioso, que a contagem obedeça a um outro parâmetro, o que implica consequentemente um número de versos e estrofes diferente do obtido na nossa descrição, como é o caso da análise feita por Ramalho:

o poema reúne 3.128 versos, agrupados, respectivamente, nas partes que o compõem, em 340, 1.911, 610 e 267 versos, dispostos no papel de forma lúdica, ora à feição dos concretistas, ora à moda da poesia-práxis, ora simulando prosa poética, no hibridismo que bem caracteriza a estética atual (2004, p. 9).

A diferença nos números pode acontecer, principalmente, pela métrica irregular, pela compreensão de que cada linha refere-se a um verso, por versos sem adentramento serem considerados como estrofes, ou ainda pelas quebras de página. Em resumo, o que queremos

dizer é que existe uma dificuldade em chegar a um total incontestado, o que não inviabiliza, de modo algum, a apreensão dos aspectos relacionados à versificação desta epopeia.

Sobre a divisão em cantos, já que constatamos, acima, a segmentação do relato em seis partes nomeadas, podemos dizer que se trata, segundo Ramalho (2013, p. 83), de uma divisão cuja função é híbrida, uma vez que “atende, simultaneamente, a várias demandas, sem que se possa identificar uma única função principal”, e, devido à nomeação ser diferenciada, ela é definida como inventiva, isso porque a concepção do plano estrutural demonstra maior criatividade. Temos, como já dissemos, seis partes, mas apenas quatro cantos: “Como o solo do Sol sob o solo”, “Trigal com Corvos”, “Mais Corvos” e “Sobre ‘Trigal’” designam cada uma das divisões do relato, progredindo tematicamente a questão do ato criador da arte literária, enredando-a a fatos históricos e autorreflexivos, como em “O mundo cheio de desastres (como eu os via nos noticiários) sempre me lembrava Tebas amaldiçoada pelo parricídio e incesto do Rei Édipo” (SOLHA, 2004, p. 66). Já as partes “Epílogo” e “Epílogo II”, bastante curtas, podem ser entendidas como reflexões do eu-lírico/narrador sobre sua situação diante da matéria narrada, como se a rememoração épica o fizesse devanear, causando ora um retorno no tempo, ora um sentimento de torpor pela proximidade da morte, regados à solidão e descrença: “Nem no quarto maior/ nem no quarto menor/ nem dentro de aquário/ nem no salão./ Só percebo/ com vaga amargura/ que nenhuma esperança mais me alimenta” (Idem, p. 75).

No que tange à proposição épica, “parte da epopeia [...] através da qual o eu lírico/narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará a epopeia” (RAMALHO, 2013, p. 32), ela funciona como explicitação da intenção do poeta. No *Trigal*, quanto à forma e à inserção na epopeia, temos uma proposição dispersa e multifragmentada, com enfoque no plano literário e, concomitantemente, de conteúdo simbólico e metalinguístico. Isso quer dizer que, nesse poema longo, a proposição está diluída pelo primeiro canto, sendo construída com o propósito de reforçar a relação entre o ato criador do poeta, em sua onisciência trans-histórica, e a dimensão do poema que surge a duras penas, o que, com efeito, retrata a feição metaepopeica da obra. Escrever é viver, por isso a instância de enunciação cria como identidade um escritor, daí o caráter metalinguístico, enquanto o simbólico se refere significativamente aos aspectos que ganham densidade no decorrer do poema, como a morte, a humanidade, o próprio fazer artístico.

Nos versos “Em vez de viver/ escrevo” (SOLHA, 2004, p. 14) e “Por isso tento/ tento/ tento” (Idem, ibidem), encontra-se a proposição central, direcionada para o ato da escrita, logo para a criação literária, na medida em que o poema é, ao mesmo tempo, o desafio a ser vencido e o produto realizado. O poeta, simbolicamente encarnado na instância de enunciação, colocará

de forma reincidente a questão metalinguística – metaepopeica – em pauta, falando em como fazer poesia (arte) se torna uma via de acesso à imortalidade. Por ser mortal e, mais que isso, por racionalizar a iminência de sua morte, o eu-lírico/narrador traz uma proposição épica marginal, para além da construção do poema como matéria: paralelamente, a morte também é tematizada, retomada em diferentes vieses, tornando-se uma figura menos fantasmagórica, mas necessária para os fluxos da Natureza seguirem seus rumos.

Portanto, ao enunciar “Aqui você vê minha morte chegando [...] a idade me devastando a vaidade/ me deformando” (SOLHA, 2004, p. 5), o poeta registra a percepção da “mecânica da coisa”, sabendo que o fim está próximo, pois já vive a velhice. O fator que transcende a mortalidade é a escrita, neste caso, um desvio no caminho da finitude, haja vista que fazer versos e publicar um livro levam adiante o nome que se instaura na história. O *Trigal* solhiano é um testamento histórico e biográfico, um catálogo mundivivencial, uma exegese humano-existencial, em que por vezes se traça a relação entre vida e morte, relação esta matizada tanto pelo desejo de escrever quanto pela angústia de porventura não conseguir fazê-lo antes que morra ou por incapacidade, logo a antítese:

Que posso fazer?
 Há forças
 no mundo
 que vivem dizendo
 Desista!
 E outras
 interiores
 superiores
 que dizem:
 Resista!
 (SOLHA, 2004, p. 14).

E entre desistir e resistir, o poeta cria! As forças interiores e superiores lhe infundem o sopro criativo, e é por isso que, em seguida, vem a invocação épica, recurso que, segundo Ramalho (2013), conecta a dimensão textual a ser desenvolvida ao ânimo do poeta para realizar tal feito. Invocar, na epopeia, é conclamar a perseverança, a iluminação, a imaginação, os sentidos, a inspiração, a energia, a clareza, de forma que a elaboração do poema tenha como resultado a adequação ao que foi proposto como matéria épica. No *Trigal*, quanto ao destinatário da invocação, temos a autoinvocação, isto é, o diálogo entre a voz épica e a capacidade de criação do poeta, como um autoestímulo, daí ser também metatextual, cujo centrimento é no fazer poético. Ademais, mescla-se à proposição, na primeira parte do relato, de forma que essas dimensões chegam a se unir. A estrofe final de “Como o solo do Sol sob o solo” representa a invocação:

Por isso

Veni

creator spiritus

que eu como um cristo que se deixa matar apenas para mostrar – voltando - que a coisa funciona

persisto

(SOLHA, 2004, p. 14).

O chamamento direcionado ao espírito criador funciona como pedido de ajuda, para que o impulso seja dado em favor da execução da ideia. Precisa-se, também, de gênio, “foi o que fez o Camões querendo o toque de Virgílio que quis o toque de Homero/ e é o que também quero/ pois é isso/ ou zero” (Idem, p. 11), além de algo a mais: “o que me tem faltado – talvez – seja algo mais poderoso e sutil do que meus cinco ou seis sentidos/ que sabem disso” (Idem, p. 12). Nesse conjunto, que reflete a própria substancialidade do poema e do fazer poético, tanto o “*creator spiritus*” quanto Homero, Camões e Virgílio ou os sentidos são caracterizados como elementos da invocação, especialmente pelo autoestímulo que o poeta incita, pela ligação entre o seu ofício e o de poetas épicos clássicos, tudo isso tendo em vista mostrar que a persistência serve para afirmar que “a coisa funciona”, como com um cristo crucificado.

Devemos reconhecer também o lugar da fala autoral, se alienada, engajada ou parcialmente engajada, considerando, para tanto, como expõe Ramalho (2013), o modo como o poeta problematiza (ou não) as injunções e os paradigmas instaurados no texto e que se relacionam com a cultura e a sociedade retratadas na obra. O nível de alienação ou de engajamento, por conseguinte, depende das ideologias perpassadas quando do tratamento dos conteúdos, o que implica uma voz com maior ou menor grau de autoria. Em *Trigal com Corvos*, vemos um poeta que não mascara a realidade das suas visões de mundo, das suas pretensões e dos seus gostos, o que soa como uma releitura crítica do seu entorno desde os primeiros versos: “também sou louco por arte mas o Guernica não me tem entre os seus fãs nem Machado de Assis e Brahms” (SOLHA, 2004, p. 5). Quando diz, por exemplo, “Veja as repetitivas multidões de palestinos e judeus nas ruas – entre lágrimas e tiros – levando seus mortos produzidos em atentados/ e me diga se eles não *gostam* daquilo!” (Idem, p. 59), ou “Aos pregadores sempre interessou a imagem de um Deus manipulável evidentemente por eles/ para se autoproclamarem detentores da *Palavra*” (Idem, p. 96), encontramos opiniões, no primeiro contexto, que conferem menos tragicidade e mais ludicidade aos impasses entre judeus e palestinos, pois o caráter agonístico ultrapassaria o sentimento de dor real; e, no segundo, a denúncia que dessacraliza a figura dos pastores (numa acepção ampla, para agregar nela todos os líderes

Com essa estrofe, podemos notar como Solha relaciona o destino humano ao das galinhas de aviários, ambos predestinados ao mesmo fim, a morte, com a diferença de que elas não têm consciência do que as espera. Como características de todo o poema e que ressaltamos nessa passagem, temos o tom oral e narrativo, bem como as rimas (principalmente entre os verbos), o que confere musicalidade ao trecho. O vocabulário em geral não é de difícil compreensão, apelando para a coloquialidade, por vezes, e, na estrofe acima, ainda que haja a citação em italiano – o que é comum na trilogia (a citação em outras línguas) –, isso não compromete a leitura e o entendimento. Além disso, são referenciados o filme *La vita è bella*, de Roberto Benigni (1997), dois versos de Fernando Pessoa, do poema “Mar Português”, “tudo vale a pena/ quando a alma não é pequena”, e um verso de Tom Jobim, “o que a gente leva da vida é a vida que a gente leva”.

No que diz respeito às figuras de linguagem no poema, apresentamos alguns exemplos: metáfora - “Meu jeito sempre foi o do silêncio e lentidão das águas” (SOLHA, 2004, p. 45); comparação - “sempre senti que deveria fazer como as águas” (Idem, p. 44); hipérbole - “multiplicou-se nos milhões/ bilhões de pontos de vista” (Idem, p. 58); personificação - “no sol doentio/ nas nuvens tensas” (Idem, p. 58); ironia - “conseguiu-se vender a imagem de um Bom Deus através de um livro que narra um aniquilamento que Ele teria promovido de quase toda a humanidade com o Dilúvio” (Idem, p. 94), além de outras como a aliteração e a paronomásia - “Minha mente me mente tanto/ e tanto se desmente/ demente” (Idem, p. 102); e a gradação - “Fascina-me/ [...] esse quê de raios-x/ de relâmpago/ de explosão nuclear no ar” (Idem, p. 32).

Chegando ao plano histórico da epopeia, suas fontes podem ser explicitamente referenciadas ou não; ele pode se apresentar linear ou fragmentariamente, e seu conteúdo pode ser mais histórico ou mais geográfico. Temos que notar que, “Ao se analisar uma epopeia, não se está entrando, pois, em contato com a História de forma abstrata, mas com versões nas quais se basearam as linhas mestras do plano histórico do poema” (RAMALHO, 2013, p. 112), e, devido a isso, sabemos que a inventividade na elaboração do poema longo cede espaço para a recriação da história tradicional, podendo dar-lhe novos enfoques em face do diálogo com historiadores e com outras versões dos fatos. Aplicando isso à trilogia solhiana, vemos que ela se baseia numa alta concentração de referentes históricos, o que é comum às manifestações da epopeia atual, fazendo com que a nova forma de expressão literária, segundo a estudiosa citada, “se constitua de um somatório de acontecimentos à maneira de um caleidoscópio e não mais à moda narrativa, sequencial, como na tradição épica que sustentou o gênero até o século XIX, com raras exceções” (Idem, Ibidem).

O *Trigal*, mais especificamente, contém, na confecção do relato, fontes não referenciadas, além de possuir uma apresentação fragmentada dos fatos e ser mais histórico. Exemplo disso são as estrofes “A erosão/ que cavou o Grand Canyon/ produzindo aquela Manhattan de pedra no Arizona ergueu catedrais góticas no Monument Valley com tanta inocência quanto Bosch – o genial debiloide – foi surrealista... séculos antes de Freud” (SOLHA, 2004, p. 9) e “Existe nada mais triste do que Brutus deixando-se cair sobre a própria espada ao perceber o tamanho do seu erro/ ou do que Empédocles saltando – não sei a troco de que – no Etna” (Idem, p. 85). Os conhecimentos enciclopédicos do escritor fundem-se para compor a obra, sem aparente ligação entre o que foi apreendido e através de que meio, pois a assimilação da informação suprimiu as fontes. Na estrofe que fala sobre o Grand Canyon, apesar de seu centramento parecer geográfico, o foco é, ao mesmo tempo, sobre a erosão que ergueu o vale escavado pelo Rio Colorado e sobre a que ergueu as catedrais góticas, trazendo ainda Bosch e Freud ligados pelo surrealismo antecipado daquele. Já na outra estrofe, ao citar Brutus e Empédocles e atá-los pelo signo “morte”, omitem-se as fontes e somente o acontecimento é mencionado, demonstrando que os historiadores exercem sua função, mas a história fala por si.

Além disso, o diálogo com a história, enfim, é fragmentado, havendo o trânsito entre o pós-moderno e o primitivo, eras passadas convivem com versos sobre a Idade Média, visto que a barreira espaciotemporal é transgredida, como em “megaeventos remotos/ como combates de tiranossauros e triceratopos/ corridas de quadrigas/ a luta de Espártaco/ o espetáculo de quatro mil navios e onze mil aviões bombardeando a Normandia no Dia D” (SOLHA, 2004, p. 92). A fragmentação histórica aponta para uma visão caleidoscópica, a partir da qual os feitos e os eventos se vinculam a uma abordagem multidisciplinar e mais ampla, coadunada com a construção dos versos solhianos: “porque poemas com o rigor mecânico dos batalhões nazistas (que não deixam de ter sua beleza) não pareciam ter a ver com a minha desarrumada visão das coisas e com a imprecisão que me cerca” (Idem, p. 103). Logo, esse contato do homem com as versões da história, bem como a produção do conhecimento, numa perspectiva pós-moderna, traduzem-se como possibilidade de entrelaçamento de textos, revisando-os e os atualizando, sem precisar referenciar as fontes em que são coletados.

Sobre o plano maravilhoso, cujas fontes míticas podem ser tradicionais, literariamente elaboradas ou híbridas, Ramalho (2013) explica que é perpassado pela noção do mito enquanto tradução das experiências humano-existenciais, no sentido de que a ligação entre homem e mistério e o desejo de sabedoria refletem a inserção do desconhecido naquilo que há de real na vida. O tipo de fonte em que se firma o relato no *Trigal* é a literariamente elaborada, aquela que

necessita do poeta para “fundir um potencial mítico culturalmente imanente em uma sociedade a uma estrutura, literariamente criada, e ao repertório histórico, geográfico, geológico, antropológico, etc.” (Idem, p. 128). Ou seja, partindo da pintura vangoghuiana, Solha escreveu o seu livro mediante a discussão de temas como a criação literária, a morte, a humanidade, o tempo, o destino humano, as demandas atuais, dentre outros aspectos. A partir daí, sabendo que o *Trigal com Corvos* original detinha uma aura de angústia e de mau presságio, sendo que, dias após pintá-lo, Van Gogh se suicidou, a perturbação criativa encontra respaldo.

A estrofe ““Por que se matar?”” - perguntaram a Hemingway (que vivia seu trigal com corvos). E ele: ‘Que acha de um sexagenário que jamais escreverá o livro que se prometeu?’” (SOLHA, 2004, p. 23) retrata a impotência de Hemingway diante da obra que ele não consegue escrever. Por várias vezes, quem diz atravessar esse trigal é o eu-lírico/narrador solhiano, que, expressando a sua insignificância na participação do mundo cujas engrenagens funcionam com ou sem ele, vai tecendo a sua obra, uma mistura de desabafo e tristeza, por não saber o que escrever, outras vezes mostrando-se consciente de que realiza sua tarefa. Os versos abaixo ilustram o sentimento de pessimismo e incapacidade vivido pelo poeta:

Furioso
me volto e lhe digo:
 “Moço
 prepare-se pro meu livro grosso!”
Mas vou enchê-lo de quê
se até já deixei de sonhar
por falta de assunto?
(SOLHA, 2004, p. 21).

E é assim que, ambigualmente, o *Trigal* se contrói: a transpiração, o cansaço, a sensação de fracasso, tudo ronda a mente daquele que cria, embora, ao escrever isso, esteja, de fato, edificando a sua poesia! O “livro grosso” é preenchido de material diverso, híbrido, coadunado ao humano-existencial em suas variadas esferas, mas também ao geográfico, sublimando a pulsão de morte com uma obra que é vida em trânsito. O plano maravilhoso, assim composto, ao fazer a escrita literária tocar o espaço do mito, torna simbólica toda forma de arte, forma esta de acesso ao divino. O artista, potência criadora, é um deus mortal, capaz (ou não) de imortalizar o objeto que produziu, e, ao conseguir concretizar sua obra, sabe que ultrapassou o seu trigal com corvos, metáfora, aqui, dos obstáculos, da dor e da amargura e expressão de enfrentamento.

Finalmente, a última categoria de análise da epopeia é o heroísmo épico, circunscrita ao modo como é organizado o plano literário em conjunção com as circunstâncias míticas e históricas que compõem a figura individual ou coletiva do herói. Dadas as classificações,

definimos o *Trigal* segundo a proposta de Ramalho (2013, p. 155), para quem a obra é dotada de um “heroísmo mítico individual [...], em que o sujeito épico busca, através de feitos artísticos [...], realizar sua inscrição na máquina do mundo, fazendo um percurso simultâneo [...] entre o histórico e o maravilhoso”. A profusão de referentes multicontextuais deve-se a essa hibridez, haja vista a tentativa de, através da arte, atravessar a brevidade da vida, e, além de criar a obra, rememorar a história é revivê-la, e se escreve o poema:

Faço o que posso.
Mas
como qualquer folíolo dos que compõem as folhas das samambaias
não tenho como ser maior – nem menor – do que me permite o ponto em que
brotei.
Sou um Quixote sensato
Clark Kent sem segredo
Cristo sem mandato
(SOLHA, 2004, p. 18).

O texto, o poema, o ofício. O eu-lírico/narrador, fazendo o que pode, enfrenta a solidão e às vezes até a falta de inspiração para compor, ou mesmo o embate com a quantidade de versos já feitos até hoje. Comparando-se ao folíolo das folhas de samambaia, diz não poder ser mais nem menos do que é, pois já brotou. Em compensação, é o oposto de Quixote, Clark Kent e Cristo, respectivamente sem a loucura, sem o mascaramento e sem a missão, logo, sem aquilo que lhes confere a originalidade, a peculiaridade, a personalidade. A transformação virá no decorrer do poema, quando, ao concluir o texto, transpõe-se a iminência da morte para um plano ultrapassado, e o poeta, ainda meio desacreditado sobre a sua arte, não perde o senso crítico: “Isso faz com que – às vezes – o que tenho escrito me lembre os trabalhos de certos arquitetos que entulhavam fachadas e interiores de detalhes num visível *horror vacui*” (SOLHA, 2004, p. 109). Com efeito, o heroísmo épico individual, voltado para os feitos artísticos (ainda que, por vezes, perceba-se um eu metonímico, coletivo) inscreve a figura do poeta no limiar entre os planos histórico e maravilhoso, infundindo-lhe a transcendência.

Para finalizar o estudo formal de *Trigal com Corvos*, trataremos de alguns recursos que dão ainda mais relevo à estrutura do poema. Notamos um uso bastante acentuado do itálico para ressaltar o nome de obras, fazer citações diretas, enfatizar termos ou citações em língua estrangeira, como em “o avião ‘*Demoiselle*’ foi um milhão de vezes mais belo que o “*Les Demoiselles d’Avignon*” (SOLHA, 2004, p. 42); “*uma vez que a obra já feita não alimenta seu autor e a por fazer tende sempre a germinar na perplexidade do vazio!*” – frase de Ferreira Gullar, referenciado explicitamente no poema (Idem, p. 17); “a essência da vontade é *querer sempre mais*” (Idem, p. 14); e “*That’s me!*” (Idem, p. 72).

Além disso, o uso dos espaços em branco, juntamente com o rompimento sintático dos versos, o que geralmente cria versos curtos e deslocados, contrasta principalmente com os blocos de várias linhas que representam apenas um verso, a chamada inserção narrativa, procedimento em que o poeta cede espaço a uma narração dentro do poema, o que confere à obra certo prosaísmo. Trazemos esses dois recursos nas seguintes estrofes:

Por isso
evidentemente
vivo com mau presságio
Como alguém no Titanic
na véspera do naufrágio.

O que está por vir tem para mim uma aura sinistra de suástica entre judeus ou da simples meditação a partir da leitura de frases tipo “a inelutável derrota do empreendimento humano”
pelo que meu coração bate pesado feito o do piloto do B-29 ao se aproximar de Hiroshima
(SOLHA, 2004, p. 83).

Observam-se duas estrofes e sete versos, sendo que o quinto está deslocado da primeira estrofe por um adentramento maior e, depois desse verso, há um espaço em branco para delimitar a fronteira entre as duas. O sexto e sétimo versos são mais narrativos, e é possível dizer que formam blocos, isto é, seriam exemplos de inserção narrativa, já que cinco linhas contam apenas como dois versos. Além desse recurso, apontamos o fato de o poeta, algumas vezes, ao usar parênteses, centralizar o conteúdo que está entre os sinais gráficos, dessa maneira: “como névoa que sai de uma treva (ganhando estranha presença)/ e some” (SOLHA, 2004, p. 64). A fonte escolhida para o texto foi a Times New Roman, mas há uma excepcionalidade, na página 64, nos versos “todo mundo... condenado... a crer que após a morte passaria para a corte maior – do ~~Rei dos Reis~~ – onde os valores – garantia-se – seriam (terrivelmente) outros” (Idem, ibidem). Há, aí, o uso da fonte “Old English Text MT”, ressaltando a expressão religiosa “Rei dos Reis”, referência crística. Nota-se, além disso, que o verso citado é também uma inserção narrativa, e não há a centralização do conteúdo posto entre parênteses, como no caso anterior.

Estas são as principais considerações no tocante à estrutura do *Trigal com Corvos* solhiano. Os planos e as categorias servem como demonstração da inventividade do poeta, da nomeação e divisão em cantos à versificação, da imbricação entre o histórico e o mavilioso ao heroísmo de um sujeito épico em pleno fazer artístico. Passaremos, na nossa análise, à descrição e análise desses tópicos no poema longo *Marco do Mundo* (2012), para percebermos as idiosincrasias dessa obra em relação às outras duas que compõem a trilogia em tela.

Observando, de antemão, o paratexto, detenhamo-nos na imagem – em preto e branco – da capa (VIDE ANEXO), e que segue até a contracapa: ela reproduz uma cena do filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. O contexto da película de ficção científica se refere ao embate entre mecanização e humanidade num grande centro urbano nas profundezas da terra, fazendo ressoar a pergunta: a supremacia aristocrática e tecnológica seria capaz de massacrar a cultura e a população? No contexto do livro de Solha, por sua vez, a imagem da indústria e dos operários remete à noção de construção, de dinamismo, mas também de trabalho braçal em busca da criação do Marco. E é disso que se compõe sua epopeia: de um inesgotável esforço pela apreensão da palavra e de uma dialética entre os fragmentos, sendo que esta só ganha sentido dentro do todo que é o poema. Outro aspecto interessante relacionado à capa é a sugestão de movimento dada pela fumaça que, inclusive, associada às formas que a ela se integram no corte da primeira capa, permite que também se vislumbre a imagem como a de uma locomotiva. A ambiguidade da imagem se constrói pelo recurso do claro/escuro e pelo corte da imagem integral, o que faz com que se dê destaque justamente à fumaça e à parte frontal da estrutura maquinica. Essa ideia de movimento se consolidará no contato com o poema, cujo ritmo veloz é metonímia da própria velocidade de nossos tempos. E, somando essa imagem simbólica ao próprio título da obra, pode-se também interpretar que a capa é o ponto de partida de uma viagem, um marco para o mundo que se abrirá a partir do poema.

Na contracapa do livro, aparece o seguinte comentário de Ruy Espinheira Filho, o que nos dá uma noção de como a crítica recebeu a segunda epopeia solhiana:

Li, duas vezes, este formidável Marco do Mundo. Tão formidável que falar sobre ele se torna tão difícil, pois tratar em prosa o que é tão alta poesia, raia as fronteiras do impossível. Ainda mais: teria que ir além. Na verdade, só quem pode mesmo tratar de Marco do Mundo é... Marco do Mundo! Nos perdemos e nos encontramos nele como o que ele é: realmente um mundo. História, literatura, textos sacros, tumultos, meditações, lendas, religiões, heresias, pintura, poesia... sobretudo poesia, claro. Marco do Mundo é poema de raríssima densidade e abrangência.

Além desta, são trazidas, na primeira orelha do livro, mais algumas avaliações, como “Excelente” (Sérgio de Castro Pinto); “É um épico do mundo, como uma cachoeira atrás da outra, difícil parar de ler” (Joedson Adriano); “É um poema-rio-mar-oceano-tsunâmico. Monumental, aldebarã poética, afresco que explora todas as diretrizes líricas e zodiacais do verso. Uma obra inanalísável” (Ivo Barroso) e “Grandioso. Sem dúvida, um marco na poesia brasileira” (Hilton Valeriano). Como se pode notar, o paratexto traz observações elogiosas e agudas sobre o segundo épico de Solha, referendando o *Marco* como uma criação artística de grande envergadura e pontuando, assim, um novo momento da epopeia no cenário nacional,

além de delinear o fazer artístico como dotado de um valor cultural inestimável, o que também é evidenciado na seguinte crítica de Hildeberto Barbosa Filho, a qual remete à metalinguagem – peculiaridade do *Marco* –, além de compará-lo à obra de Dante, tendo em vista, mormente, a elaboração de uma poesia que se ergue com seu próprio fôlego e brio:

Uma estranha, surpreendente e delirante bricolagem. A construção do Marco/Mundo me parece a própria elaboração do Marco/Poema. A veia filosófica comporta também uma reflexão estética, interna e itinerante. Pensar o mundo é pensar a poesia. No final, a trajetória do poeta, percorrendo os círculos infernais da palavra, me lembra a Divina Comédia. Há alguma coisa daquela luz dantina (e não dantesca), quando o poeta parece viver o Paraíso da “encerrada obra”.

Depois da página da dedicatória, de que trataremos mais tarde, atentamos, na página seguinte, para as palavras iniciais do poeta, que, numa espécie de proposição épica não intitulada, fala sobre o “desafio de superar grandes poetas [...] na criação, embora não em cordel, de uma delirante/ Babel” (SOLHA, 2012, p. 7). A intenção do escritor, neste caso, é exceder o *Marco do Meio Mundo* (1915), de João Martins de Athayde, de onde foi retirada essa passagem: “Sao Paulo e Rio de Janeiro/ a Italia e Allemanha/ Suissa, França e Hespanha/ Portugal sendo o primeiro” [sic] (Idem, ibidem). Além deste cordel, fala-se também de *Como Derribei o Marco do Meio Mundo* (1916), de Leandro Gomes de Barros, do qual são citados os seguintes versos: “A pedra que forma o marco/ Tem tres léguas de grossura/ Entrou na areia do mar/ Dois mll metros de fundura/ E da flor água pra cima/ Tem vinte léguas de altura” [sic] (Idem, ibidem). No prólogo, a referência a esses autores não serve de parâmetro meramente comparativo, mas como uma menção àqueles que edificaram suas obras no panorama da nossa arte literária de feição popular, além de ser uma espécie de proposição destacada e não nomeada, como forma de situar a obra como um novo desafio poético. Logo, pode-se dizer que as bases folclóricas e míticas de Solha contribuem para a preparação do seu *Marco* contemporâneo, na medida em que o projeto de Solha, como Cantador, será retomar poetas anteriores, da tradição poética popular, duelando com eles, já que, no desafio, o embate sempre instiga a produção de uma nova poesia.

Desde o início do nosso trabalho, viemos falando de “marco”, mas, literariamente falando, o que é um marco? Que gênero seria esse? Qual a sua finalidade? Como que respondendo às nossas perguntas, Ariano Suassuna, em seu célebre *A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, conceitua esse tipo de texto literário, dizendo que

[...] os Cantadores, assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construíam também, com palavras e a golpes de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam

orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros Cantadores, nos *desafios*, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético. Os Castelos dos Poetas e Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortalezas, Marcos e Obras (2012, p. 106-07).

Dessa citação, é possível depreender características fulcrais do gênero em pauta: quem o cultiva – os Cantadores; a matéria utilizada – as palavras e os versos; a intencionalidade – criar uma obra ousada, para que, nos desafios, os outros Cantadores possam, engenhosamente, tentar combatê-la a fim de destronar o orgulhoso Rei anterior. Ademais, nota-se também o caráter folclórico desse tipo de criação artística, a que remetemos a imagem dos Cangaceiros, bem como é possível ressaltar que se trata de um tipo de obra literária eminentemente masculina e, quiçá, nordestina, como também a arte do repente e do cordel.

Ademais, a astúcia e a criativa personalidade solhiana, como se pode ver, levam à elaboração de uma epopeia que dista quase cem anos dos dois folhetos citados pelo autor, o que evidencia a reutilização das fontes, por parte de Solha, para a confecção de obras na atualidade. A iniciativa de transitar pela história da humanidade com um olhar que contempla a tríade passado/presente/futuro, bem como pelos variados aspectos da vida, a partir de um ponto de vista que capta múltiplos sentidos e diversificadas temáticas, faz com que, realmente, a nossa literatura alcance altos patamares com escritos de sagaz erudição.

Para encerrar a proposição, o autor conclui: “Eis o que consegui” (SOLHA, 2012, p. 7), o que soa como um convite e uma provocação ao leitor. Desse modo, a entrega da obra ao público e, especialmente, à crítica especializada, demonstra, de certa forma, a consciência da potencialidade do material produzido ou a de que, em arte, há o gosto estético, bem como a contemplação, que são individuais diante do objeto produzido. No presente caso, por exemplo, a revisitação ao mito da Torre de Babel é feita através da sobreposição de pisos que quase alcançam o céu. Porém, personagens e acontecimentos históricos, míticos e literários são postos a serviço da poesia de Solha. É como se um caldeirão quimérico entornasse por sobre o leitor, atingido pelo mundo captado pelas lentes do eu-lírico/narrador.

Ainda no que toca à proposição, por exemplo, quanto à forma de inserção nesta obra, pode ser classificada como dispersa ou multifragmentada, com enfoque no plano literário e predominantemente de conteúdo metalinguístico. Isso significa dizer que o prólogo não se restringe apenas ao início do poema, à sua abertura – como já foi mostrado. Ele é retomado de diferentes formas ao longo da obra, ao passo que o texto vai sendo tecido sobre si mesmo, sobre a arte da poesia, daí ressaltarmos o caráter metalinguístico que o circunda, já que a própria

literatura e o fazer poético fazem parte da matéria épica engendrada na edificação dessa Babel poética. A título de exemplificação, citamos outra estrofe em que a proposição aparece: “Mas,/ se tango é exagero argentino,/ o do Poeta é este,/ traquino:/ sabe que em todo poema – isso já vem do sistema – há estrofes marias-vão-com-as-outras, cruzetas, que são como rodas traseiras das carretas,/ que apenas levam peso, seguindo a dupla dianteira” (SOLHA, 2012, p. 23).

A respeito da invocação épica, ela se destina a si mesma, ou seja, é uma autoinvocação, “em que a voz épica parece dialogar com sua própria capacidade de criação, em um processo de autoestímulo” (RAMALHO, 2013, p. 64). Isso quer dizer que o poeta, no ato mesmo de criação do poema, se refere a si mesmo, buscando a inspiração. Logo, a invocação também é reincidente, já que a repetição é uma forma de reforçar a necessidade de engenhosidade durante o processo criativo, além de que possui um conteúdo metatextual, isto é, está relacionado à composição épica, seja quanto à natureza estética, mítica, referencial, etc. Nesse sentido, trazemos essa estrofe: “Mas o Poeta tem a revelação prometeica/ de que,/ muito mais do que invenção,/ pra crônica epopeica/ precisa de algo como o congestionamento dos anjos que tentam sair de uma só vez do espaço fechado da igreja de Santo Inácio” (SOLHA, 2012, p. 16).

No que concerne à divisão em cantos, este épico solhiano apresenta uma peculiaridade que deve ser considerada: é o fato de não haver, marcada no poema, nenhuma referência nem a “cantos”, nem a “livros”, nem a “partes”, pois se trata de um texto em contínuo, como o *Tractatus*, o que confere maior ritmo à leitura. Em compensação, é possível notar que a superposição dos pisos (os quais são agregados à Babel poética, como o piso “dois ponto cem”, o “centésimo primeiro piso” e o “milésimo andar”) produz um elo entre os eventos ao mesmo tempo em que sustentam a matéria épica e esboçam a dinâmica organizacional da narração. Assim, durante a leitura, é possível perceber a passagem de um piso a outro, de um andar a outro, como uma forma de movimento entre as partes que integram o texto. A respeito da função dessa divisão simbólica, ela é temática, na medida em que “revela, na concepção do plano literário, a intenção de se valorizarem temas relacionados à formação da matéria épica” (RAMALHO, 2013, p. 83). Portanto, à medida que o Poeta arquiteta os mais variados temas e assuntos num mesmo rol, como para mostrar a ordenada confusão dessa Babel, a separação por temáticas torna-se uma tarefa árdua para o analista, caso ele queira enredar-se na “colcha de retalhos” que é o *Marco*. Como modelo dessa divisão, cuja nomeação inexistente, trazemos: “Nesse contexto é que vem,/ pro piso dois ponto cem,/ o estouro de baios sob a esquadrilha de nuvens que os bombardeia de raios” (SOLHA, 2012, p. 18) e “Vêm pro piso cem/ ao som do *shofar*,/ sem receio,/ a hebraica leva laica” (Idem, p. 19).

Quanto ao reconhecimento da fala autoral, observamos, no *Marco*, uma voz engajada, como no *Trigal*, sendo, inclusive, através dessa voz que o tom irônico se deixa entrever. O autor optou pelo tratamento crítico da matéria épica, revelando seus vínculos pessoais com referentes filosóficos, históricos, culturais, míticos, dando a esses eventos não um teor desinteressado e alienado, mas inventivo, desvelado e, por vezes, satírico. Vale destacar, aqui, que o plano literário da epopeia, segundo Ramalho (2013), engloba não apenas as categorias que viemos elencando – proposição, invocação e divisão em cantos –, mas também a dedicatória, os planos histórico e maravilhoso, o heroísmo e a linguagem. Do diálogo entre esses variados tópicos é que se pode falar sobre o lugar da voz autoral, que, no caso de Solha, conceituamos como engajada, conforme dito anteriormente. Exemplo disso é a leitura proposta por essa estrofe:

Lá vem o ciborgue, queixando-se – amargo – de tudo que purga,
até,
de joelhos,
ouvir uns conselhos.
Aí,
como se prevê,
ejeta o queixo que lê DVD
e recebe,
sob o bigode,
a hóstia do *Son*
of God!
(SOLHA, 2012, p. 59).

Ao entendermos que a figura do ciborgue designa um híbrido, visto não ser nem totalmente homem nem de todo máquina, podemos compreender que esse tipo de “criatura melhorada” representaria um estágio mais avançado da evolução humana. Os “joelhos”, o “queixo” e o “bigode” são caracteres que identificam a humanidade; já o leitor de DVD que se ejeta ilustra a mecanização. Nesse contexto, percebe-se a configuração resultante da aplicação das descobertas tecnocientíficas ao gênero *Homo*. Diante do exposto, pode-se dizer que a ironia se direciona à situação catequizadora, bem como à ação eficaz dos sacramentos sobre o ciborgue revoltado que se apazigua após a genuflexão. A noção de ideologização e alienação é trazida à baila, juntamente com a perspectiva que se refere ao poder disciplinar e moralizante da religiosidade. Em suma, o que a estrofe vem mostrar, no contexto do engajamento solhiano, é como o discurso doutrinário tem em vista um assujeitamento, o que despersonifica o indivíduo, coisificando-o, daí o desvelamento proposto pelo poeta.

Quanto aos aspectos formais dessa epopeia, este poema longo, que se esparrama por 93 páginas de pura caleidoscopia, desmembra-se em 255 estrofes e 1732 versos, e, nesse ponto, observam-se diferenças de extensão, pois há estrofes com 35 versos ou com apenas 1, como

também há versos com uma única palavra e outros que ocupam várias linhas, principalmente quando o autor se utiliza da inserção narrativa, o que justifica o próprio eu-lírico/narrador fazer uso do termo “crônica epopeica” –, por exemplo, na seguinte passagem:

Babel,
de Cildo Meireles,
feita de *mil* aparelhos de rádio
vem do céu para compor o piso quinhentos e nove,
e a multidão (que nunca se acaba) se move,
no estádio,
em volta dela,
como se ela fosse a Caaba,
até que as luzes se apagam, ligam-se os transmissores,
e a cacofonia começa na Sinfonia Fantástica transmitida com a vida bombástica de
Septímio Severo, mais a marcha ***Mamãe eu Quero***, a informação de que *Faleceu
ontem, às 18:30, no Rio de Janeiro*, e a velha voz de Chico Viola, que canta Brasil,
meu Brasil brasileiro, enquanto rola a bola no Maracanã – *Go, Go, Go!* – até o
prolongado grito de *Gooooooooool!*, sem que se perca o sabor de se ouvir de um cantor
levado da breca a música sapeca *Você não vale nada mas eu gosto de você*, junto do
bordão *démodé* do Bóris Casoy – ***Isto. É. Uma. Vergonha!***, o que não impede que a
declamação *em crescendo* de Laurence Oliver se sobreponha, dizendo *I said to my
soul/ be still/ and wait without hope* ***Alô alô Repórter Esso, Alô!***
et la sortie de crise sera non seulement longue mais chaotique
La donna è mobile/ Qual piuma al vento
El país sufre en los últimos días un repunte de la violência
(SOLHA, 2012, p. 50-1).

Nesta citação de treze versos, podemos perceber a quantidade de informações que gera a chamada “cacofonia”. É dado, nessa miríade verbal, um amontoado de frases, de músicas, de interjeições, de notícias, tudo isso sendo amarrado pelo fio da poesia, mas com uma feição narrativa, prosaica, já que até a extensão dos versos – sem métrica, que é uma marca solhiana – é alongada, como se pode notar em contraste com essa estrofe, lacônica: “Nem mel, nem sal,/ nem Bem,/ nem Mal” (Idem, p. 27). Além do mais, a variedade de línguas que compõe a estrofe – português, francês, inglês, espanhol –, nesse polifônico jogo, demonstra bem a pluralidade da Babel, o que, por sua vez, seria uma referência direta à confusão dos idiomas, tão bem percebida na instalação *Babel*, de Cildo Meireles, com seus mil aparelhos de rádio ligados.

Utilizando a citação anterior, a que exemplifica a inserção narrativa, remetemos à questão dos recursos gráficos empregados na obra. É possível perceber, acima, o negrito e o itálico em algumas expressões, sejam elas “frases feitas” ou “de efeito”. Conforme Compagnon, “O itálico equivaleria a ‘Eu sublinho’ ou ‘Sou eu mesmo que o diz’” (1996, p. 53), no que se refere ao papel do autor sobre a obra. Logo, esse tipo de destaque serve tanto para enfatizar o que está sendo dito, como também para pontuar que se trata de um enunciado consagrado, conhecido, que não é da autoria do poeta, apesar de este se apropriar do já-dito, posto que ele é

de “domínio público”, sendo, por isso, reconhecível pela recepção, a depender do repertório cultural do leitor.

Além disso, esse “Mamãe eu quero”, da marchinha carnavalesca, e o “- Isto. É. Uma. Vergonha!”, bordão de Bóris Casoy, para tomarmos apenas dois exemplos, podem ser relacionados com o mecanismo da hétero-referenciação, que ocorre quando os enunciados carregados de valor histórico e simbólico são retirados do seu referente original externo e passam a integrar o referente interno, a partir do qual se configura uma nova significação devido à mudança de contexto, mas que ainda mantém um diálogo implícito entre o todo e suas partes (SILVA, 2007). Neste caso, a cacofonia seria uma referência à confusão de sons ocasionada pela pluralidade de enunciados captados pelos transmissores, indicando que a Babel também se constrói com os ditos internalizados e eivados de historicidade e cultura.

Para além do negrito e do itálico, que possibilitam a apreensão de contextos externos introjetados na epopeia, o que é típico do épico pós-moderno, o escritor também se vale de espaços em branco entre versos, para realçar algum ou alguns deles. Por exemplo, no *Marco*, aparecem esses três versos, considerados por nós como três estrofes:

Pai,

Afasta de mim esse cálice,

Pai

(SOLHA, 2012, p. 51).

Nesta passagem, da qual preservamos as lacunas que separam os versos, verifica-se o uso do espaço em branco – além do itálico e do negrito – para enfatizar os três versos. A referência externa é tanto o sofrimento de Cristo no calvário, quanto a canção “Cálice”, de Chico Buarque. No contexto do *Marco*, essas palavras adentram o universo cacofônico, num movimento vertical que parte do profano para o sagrado; do liberto para o reprimido; afinal, tudo são vozes, tudo são ditos, que, na conjuntura da história dos homens, são relevantes para a compreensão da religião, da política, do pensamento, bem como dos mitos.

E, para não dizer que não falamos das rimas, ressalte-se a predominância das consoantes, quando a semelhança fônica se dá através da vogal tônica, como ocorre em: “E vem o sol,/ *n’Os Sertões*,/ que evapora a chuva em meio à queda/ pra que ela volte aos trovões” (SOLHA, 2012, p. 67). Aqui, “Sertões” e “trovões” apresentam similaridade em função da vogal nasal, dando sonoridade ao trecho. Em suma, as estrofes curtas apresentam esse tipo de estrutura rímica, que Solha utiliza em diversos momentos: “E lá vem Lancelot,/ a galope/ no que vê crescer sobre si/

Camelot” (Idem, p. 36); “Vem o Kandahar,/ com o coronel da OTAN a fazer da sombra da pala/ do quepe um ray-ban, tentando localizar um terrorista que seja, do Taliban” (Idem, p. 61) [Sublinhados nossos].

Quanto à utilização da linguagem, enfatizamos a predominância da narração com traços de oralidade no *Marco*. Este épico, que reúne inúmeros significantes que coexistem para a edificação de uma nova Babel totalmente miscigenada, engloba em seu núcleo narrativo fatos e personagens que aparecem ou são retomados ao longo do poema, o qual, ainda, em toda a sua erudição, não deixa de apresentar nuances da tradição oral, do vocabulário popular, como quando aparece: “Olha o cabra a cobrir os olhos co’a mão, pra se concentrar/ na oração,/ a outra em pé para o céu,/ feito antena!/ – Que cena!” (SOLHA, 2012, p. 87). O substantivo “cabra”, que não se refere ao animal, mas sim ao homem nordestino, é uma expressão tipicamente regional e também uma marcação da coloquialidade na obra, coloquialidade esta que, na mesma citação, está nos verbetes “co’a” e “pra”, os quais não são, neste caso, meras elisões poéticas – o que seria recorrente na poesia –, e, sim, indícios de uma relação autoral mais informal no tratamento dado à linguagem.

Ainda no campo da linguagem, além dos referentes multicontextuais e das citações explícitas, observa-se uma mescla entre formas coloquiais, cultas e repertório estrangeiro, além do uso da coordenação, geralmente marcada pelo uso do conectivo “e” unido à expressão “lá vem”, como modo de criar ligações entre as partes e dar ideia de sucessividade, o que contribuiu para a aceleração rítmica do *Marco*. A metalinguagem é constante e está bem demarcada no final do poema, em que o eu-lírico/narrador assume, ratificando-se como “Poeta”, que a obra está “encerrada”.

O plano histórico de *Marco do Mundo* também participa da elaboração literária do épico, sendo imprescindível que observemos a revisitação memorialista, mas não desinteressada, que Solha faz dos eventos históricos, reinserindo-os no tempo-espaço do presente. Destarte, quanto às fontes nas quais o autor em questão sustenta o seu épico, podemos dizer que não são explicitamente referenciadas, como será marca da trilogia, ao menos em sua maior parte, posto que, para resgatá-las e atualizá-las, deve-se recorrer a estudos e análises que indiquem o repertório de leituras do autor, para a composição da obra. Como exemplo, vejamos, a seguir, a referência ao rei de Castela, do qual são citadas algumas características, mas não são identificadas as fontes que influenciaram o autor: “E lá vem Alfonso,/ rei,/ da bela Castela,/ a quem devemos que se fizessem as Tábuas Toledanas/ do movimento dos céus,/ com todas as filigranas” (SOLHA, 2012, p. 42).

Já no tocante à apresentação do plano histórico, a perspectiva é linear – porque o caráter narrativo é mais acentuado do que o lírico –, e o conteúdo é especificamente histórico em vez de geográfico, ainda que apareçam várias menções a lugares, na obra, como se nota, também, no trecho a seguir:

Chega a parede em ruína
da loja fechada de Havana,
com quixotesco Cristo de estrela e boina que fixa o futuro estroina
de *la Revolución Cubana*,
com a inscrição *Hasta la victoria, siempre*,
que já quase também se desfaz,
no cartaz.

E vem,
pra glória do piso noventa,
o reflexo,
na vitrina de *Oscar de la Renta*,
da multidão que passa na *Fashionable Road*,
em câmera lenta
(SOLHA, 2012, p. 54).

Sobre o plano maravilhoso, a Torre de Babel é o componente mítico de origem bíblica – o qual recebe um investimento poético em Solha – que representa uma fonte mítica tradicional, ou seja, tal imagem é extraída da tradição cultural. O que acontece, nesse caso, é o incremento vertiginoso de referências que soergue a construção, no plano da elaboração do relato, trazendo-o para o contexto da contemporaneidade, tudo isso sendo manipulado pela subjetividade de quem produz o poema. O poeta, ao filtrar os fatos e as personas que comporão sua obra, dando a ela uma espécie de autorretrato ou de mosaico pessoal, edifica seu *Marco* através da união entre os significantes selecionados pelo autor, ampliando a significação da Babel até o nível do fazer poético e artístico, que, como vimos, está diretamente ligado à conjuntura mítica da segunda metaepopeia solhiana, em que aparece:

Não se faz ideia,
sequer,
do que vem nos contêineres.
Prosa
e verso,
talvez papel
pois um nome que emergiu ali, foi *El Universo, Biblioteca de Babel*
(SOLHA, 2012, p. 15).

Os contêineres chegam à construção sem que se saiba o que há neles. Prosa, verso e papel, numa babélica biblioteca, são ao mesmo tempo elementos que formam o plano maravilhoso relacionado à montagem da Torre e à escritura poemática. Por isso as duas

perspectivas estão unidas, no sentido de que, ao tecer o fio da poesia, ergue-se o livro; ao unir os pisos, ergue-se a Babel. Ao fim e ao cabo, a palavra é a matéria de ambas as construções.

Conforme isso, quando se fala em percurso histórico, ocorre a passagem do maravilhoso para o histórico, pois o *Marco* se inicia com o abismo estrondoso e megalomaniaco causado pela queda de Lúcifer, figura mítica recorrente no poema, ao que se segue a edificação irrefreável da Babel a partir da colagem de feitos híbridos de diferentes tipos. Portanto, observar a constituição da narrativa épica tendo em vista a mescla entre mito e história, bem como entre o olhar onisciente e onipresente do Poeta e as ações que são citadas na obra, faz com que se remonte a um heroísmo que abarca o conjunto dos homens como produtores de memórias e de narrativas que superam o fortuito e o corriqueiro, ao passo que encaramos, diariamente, os desafios que a vida nos impõe. Como exemplo de enfrentamento, note-se o do Poeta que, após acompanhar como espectador a construção do Marco/*Marco*, afasta-se deles – tanto do poema quanto da Torre – e dá por concretizada a obra. Desse modo, a contemplação da Forma e a completude da trajetória do herói épico mostram que a jornada foi concluída e que, finalmente, só resta a adoração ao monumento, assim como o alívio pela empreitada bem-sucedida, da qual dá testemunho.

No contexto do heroísmo épico em *Marco do Mundo*, depreendemos, a partir da figura metonímica do Poeta, a existência de uma totalidade representada que serve a ele como molde: o Poeta é todos nós, seres fragmentados, frutos da sociedade e da história, inseridos na época da velocidade e da técnica. É por isso que dizemos que, quanto à forma como é inicialmente caracterizado na epopeia, o heroísmo é histórico e híbrido, o que nos remete justamente à ideia de sujeito multifacetado, e isso, por sua vez, coaduna-se com a identificação do poema com a estética pós-moderna. As estrofes “E haja sons,/ viagens,/ visagens,/ e gente chorando, escrevendo, parindo, compondo,/ depondo, fugindo, correndo, sonhando,/ matando, morrendo, carpindo, se expondo” (SOLHA, 2012, p. 51) e “Às vezes sou portentoso,/ às vezes sou bem nojento;/ às vezes eu sou agitado,/ às vezes muito sedento;/ às vezes medito tanto,/ às vezes sou quase santo,/ às vezes sou violento” (Idem, p. 64) compreendem essa multiplicidade de comportamentos e de situações que acontecem simultaneamente no mundo ou em momentos específicos da vida de algum indivíduo, mas sem perder de vista a heterogeneidade que o poema tenta demonstrar, peculiaridade da época atual com a desestabilização das identidades frente ao mundo fragmentado e fragmentariamente percebido.

Por fim, resta-nos ainda a materialidade do terceiro livro da trilogia metaepopeica em tela, o poema longo *Essse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus*. Iniciemos a análise da

estrutura pela capa e quarta capa (VIDE ANEXO), que possuem o mesmo tom ocre, meio amarelo envelhecido, poroso, e isso porque, como aparece numa informação acima da ficha catalográfica, a imagem da capa é uma foto da parede frontal da casa do autor e foi tirada por Andréia Solha. A título de esclarecimento dado pelo próprio artista, a imagem é um mural encomendado que teve por base um anúncio da Olivetti (empresa italiana que fabrica computadores, impressoras e outros equipamentos desde 1908), de 1920, no qual aparece o “O”. Na verdade, trata-se de uma mandala que reproduz o que Jung chama de “processo de individuação”, a partir do qual a pessoa chega ao Self, o centro de Si Mesmo.

Na nossa análise, vemos que, dentro de uma superfície retangular, contornados por linhas pretas, há cinco círculos esverdeados e cinco elipses amareladas/douradas – sendo que tanto a elipse quanto o círculo maiores, os mais externos, apenas são intuídos, pois estão cortados –, e sete setas brancas apontando para a direita. Ainda nessa superfície, em grandes letras pretas, aparece o título da obra, com a palavra “Homem” usada em fonte maior para destacá-la. Fora do retângulo, na parte de baixo, aparece o subtítulo, na cor branca, e numa fonte bem menor; acima do retângulo, por sua vez, o nome do escritor aparece numa gradação de amarelo, em tom pastel. Essa imagem chega a uma pequena parte da quarta capa, sendo que, neste paratexto, são transcritas duas pequenas estrofes do poema, quais sejam:

**Ai do Doctor Jekyll sem
Mister Hyde!**

**E
sem Brutus,
ai de César
e do Popeye!**
(SOLHA, 2013, p. 91).

O conjunto dos elementos que formam a parte externa do livro é, como se pode notar, uma mistura de abstrato (nas formas geométricas, nas setas) com o concreto do próprio poema. Ao contrário dos dois primeiros livros da trilogia – o primeiro contendo na quarta capa comentários de Affonso Romano de Sant’Anna; o segundo, de Ruy Espinheira Filho –, apresentam-se estrofes que, ao trazerem cinco – que contam como seis – referentes masculinos, históricos (como Brutus e César), literários (Doctor Jekyll e Mister Hyde), ou de quadrinhos/desenhos animados (Brutus e Popeye), convidam para o poema, para a relação que a todo tempo se estabelece entre o “Homem”, do título, e as suas representações. Já a capa, com suas várias nuances de cor, do preto ao branco, do esverdeado ao ocre e ao amarelo, além do retângulo, das elipses, do círculo e das setas para a direita, apontando uma direção, mostram

um movimento, do mais exterior para o mais interior, ou um afunilamento, em que as camadas se superpõem até chegar ao centro, à essência, como na boneca russa Matrioshka. A figura com formato de “O” também parece um globo (como o da Rede Globo de Televisão), ou um olho (globo ocular), que olha diretamente para o leitor, talvez por isso a repetição, no poema, do verbo “flagrar”. E as setas, ao se direcionarem para a direita, indicam a abertura do livro, convidam à leitura, etapa, esta sim, que reunirá os significantes do livro como um todo.

Assim como na primeira orelha do *Trigal*, alguns comentários são feitos na primeira do *Tractatus*, antecipando a matéria a ser tratada e elucidando, para o leitor, alguns tópicos fundamentais, que transcrevemos integralmente:

ESSE é o Homem fecha a trilogia de poemas longos que iniciei com **TRIGAL COM CORVOS** (Palimage, Imprell, 2004) e segui com **MARCO DO MUNDO** (Ideia, 2012). Parte de seu tema me persegue desde os romances *A verdadeira estória de Jesus* (Ática, 1979) e *Relato de Prócula* (A Girafa, 2009), culminando com o texto teatral *Paixão Judaica*, encomendado – e vetado – por Chico César, para uma Semana Santa do período em que foi secretário da cultura de João Pessoa. Minha proposta era a de fazer do Parahyba Palace Hotel o templo de Jerusalém com o insulto de dois enormes estandartes da suástica na fachada, o retrato de Hitler lá em cima, sob o nome Tiberius Caesar, Cristo – cidadão Romano como Herodes, Paulo de Tarso, Filon de Alexandria e Flávio Josefo – apresentado como agente da *Pax Romana*. Mas eu disse que isso é *parte* de meu tema. Daí ter ampliado o título original – ECCE HOMO, eis o homem, a frase de Pilatos – para *Esse é o Homem*, pois é da Humanidade que – principalmente – agora falo. Como me pareceu, em certo momento, que estava tentando fazer minha melhor poesia defendendo uma tese, pincei – para subtítulo – o título de Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, levemente alterado.

Com o *Tractatus*, o autor dá por encerrada a trilogia metaepopeica que empreendeu, anunciando que parte do tema – a figura de Jesus como o Homem – está disseminada em três obras anteriores, dois romances e um texto teatral. Segue-se um longo comentário sobre uma iniciativa cultural encomendada por Chico César, mas que foi vetada devido às polêmicas que traria. Ademais, a abordagem se amplia, passando da imagem crística, humana, sobretudo, para um âmbito maior: a Humanidade, da qual se fala em suas diferentes dimensões, principalmente a dos feitos – seja os do cotidiano, os da arte, os da História, embasando tudo isso no argumento de que o homem é o ser, independentemente de sua representação. Daí o título *Esse é o Homem* se tornar mais abrangente, e o subtítulo, por seu turno, referência a Wittgenstein, trazer a perspectiva filosófica para o relato épico, no qual se veem o flagrante e a captação do humano-existencial, partindo da linguagem e adentrando as veredas do histórico e do mítico.

Até o presente momento, ainda não havíamos mencionado a dedicatória dos três livros, texto que merece ser sublinhado. No *Trigal*, na mesma página em que se nomeia o primeiro canto, “Como o solo do Sol sob o solo”, há também a dedicatória, “Para Ione/ a única” (SOLHA,

2004, p. 3). Ione é a esposa do escritor, e a ela toda a trilogia é oferecida, sendo, pois, o único referente que se repete. Abaixo, trazemos as figuras a quem o *Marco* é destinado:

Para Ione, filhos e netos - núcleo de meu mundo afetivo.

Para Kléber Mendonça Filho e Marcelo Gomes, que ao me incluírem nos elencos de seus filmes *O Som ao Redor* e *Era uma Vez Verônica*, me proporcionaram os mais intensos momentos destes últimos anos
(SOLHA, 2012, p. 5).

Ione, agora, é citada juntamente com o núcleo familiar (afetivo) do escritor, além de que o texto também é destinado a dois diretores e roteiristas de cinema: Kléber Mendonça Filho e Marcelo Gomes. Solha participou como ator dos filmes referidos na dedicatória (*O Som ao Redor* e *Era uma Vez Verônica*, ambos de 2009) e expressa a sua gratidão pelos momentos intensos que a atuação nessas obras cinematográficas lhe trouxe. No *Tractatus*, por fim, há um texto maior que engloba um número também maior de pessoas a quem é oferecida a obra: para além da família, agora aparecem alguns amigos (críticos dos originais do poema):

Para Ione, filhos e netos.

Para os amigos que leram os originais do poema, apontaram-lhe falhas e me estimularam com frases como *Monumental!* (Carlos Trigueiro); *Que bela surpresa!* (Marco Lucchesi); *A onda é alta! A onda é alta! Gostaria de ressaltar o imenso lastro cultural que embasa o poema!* (Soares Feitosa); *Poema forte, um épico da agoridade!* (Miguel Sanches Neto); *Reflexão profunda e bela!* (Ruy Espinheira Filho); *Grandiosa instalação lírico-verbal e cultural, obra prima pós-moderna!* (Hilton Valeriano); *Minha megalomania vira alegria quando vê algo grande em qualidade e quantidade!* (Joedson Adriano); *Poesia inquietante, arrebatadora, provocativa!* (Clemente Rosas); *Melhor que o anterior, Marco do Mundo, melhor no sentido de mais bem realizado, mais claro, menos excessivamente erudito, embora sempre nos píncaros de sua cultura humanística, Esse é o Homem é um grande poema* (Ivo Barroso); *Belo, forte, inquietante* (Hugo Almeida)
(SOLHA, 2013, p. 5).

Como é perceptível, essa dedicatória é maior que as outras duas, não apenas porque mais referentes são trazidos, mas porque ela serve como uma leitura crítica do texto, com os comentários de dez amigos que leram a obra antes de ela ser publicada. A família, como sempre, aparece em primeiro plano, no entanto, inegavelmente, as atenções se voltam para as apreciações feitas, que variam de algo como um “Monumental” até um juízo de valor como o de Ivo Barroso, que compara o *Tractatus* com o *Marco* e os distingue pela menor quantidade de erudição que aquele encerra e pela cultura humanística que se inscreve nele. Essa dedicatória, em suma, constitui-se como pano de fundo para que o leitor seja levado a encontrar o que há de reflexivo, inquietante, grandioso, forte e belo nesse poema.

Sobre o plano literário do *Tractatus*, começemos pela invocação e pela divisão em cantos, que, neste caso, estão ausentes. No que se refere àquela, ao contrário dos dois livros

anteriores, não se sente um chamamento, na medida em que a execução da empreitada não apresenta tom de súplica, de comando, de ameaça, de interpelação a alguém, de cumplicidade, de evocação à memória ou ao sobrenatural (RAMALHO, 2013). O trabalho sobre a matéria épica, então, é feito diretamente, sem o registro de um pedido de inspiração ou amparo, o poema já se inicia com o rompimento da afasia, quando o homem nomeia a pedra, e ela, a partir daí, se torna pedra. Essa nomeação do mundo demonstra, por parte do homem, a descoberta do seu poder de ação, e isso se desloca para o poeta, ciente que está do seu ofício.

No que tange à divisão em cantos, por seu turno, não há, na montagem do relato, uma estruturação que denuncie, com ou sem título, o arranjo em partes agrupadas por algum parâmetro. O que há é uma sequência de estrofes, às vezes com grande espaçamento entre uma e um grupo de outras, mas isso apenas como um recurso gráfico, e não como uma divisão com algum tipo de função, seja ela episódico-narrativa, espacial ou geográfica, temática, simbólica ou híbrida, como propõe Ramalho (2013). Isso se deve ao fato de que as injunções poéticas pós-modernas, ao romperem com a tradição, podem inovar na escrita literária, prescindindo de alguns recursos estilísticos, como é o caso de não haver nem invocação nem divisão em cantos.

Por outro lado, em se tratando da proposição épica, que não é nomeada, notamos que ela é dispersa e multifragmentada, além de enfatizar a figura do herói e ter um conteúdo mais simbólico, isso porque, desde a primeira estrofe, “ele”, o homem, ganha visibilidade, e isso vai se avolumando à proporção que aumenta a importância dele ao agir sobre o mundo. O herói, antecipamos, apesar de ser definido como “o homem” expressa uma densidade universal, trata-se de uma coletividade, ainda que não seja definida como um eu metonímico. Ao dizer, pois, na estrofe emblemática que sintetiza a proposição dessa epopeia, **“Mas o que,/ então,/ antes que tudo nos tomem,/ é o homem?”** (SOLHA, 2013, p. 51), questiona-se a figura do herói impessoal: não se sabe quem ele é, variadas são suas facetas. Como expõe Anazildo Vasconcelos da Silva, “o herói épico [...] é agora um ser despersonalizado e historicamente indefinido, cuja façanha é integrar sua condição histórica” (1987, p. 99), e resta, nesse contexto, meditar sobre a repercussão das vivências para atribuir sentido à humanidade, de modo que a feição desse homem seja socioculturalmente reconhecida ou significada.

Outros versos que apresentam a proposição são esses: **“de luz e sombra se fez o homem”** (SOLHA, 2013, p. 18) e **“Mas/ se o tema que se tem é o Homem/ e dele não se descamba”** (Idem, p. 28), estendendo-se, ao longo do poema, por variados vieses, na tentativa de promover definições, sempre através de alusões e citações, como em: **“O Homem é um condenado – não só o poema – ao Conhecimento Aproximado/ como sistema”** (Idem, p. 22);

“É leão,/ que sabe da própria força;/ pavão,/ da própria beleza;/ raio que sabe ser raiva da Natureza” (Idem, p. 46). Nesse circunspecto conjunto de versos, vemos que o homem é feito de luz e sombra – lembrando o caos original, a gênese –, está condenado ao “conhecimento aproximado”, tese de Bachelard, que dizia que o saber sempre é construído, nunca é total e absoluto, além de ser temporal, cultural e historicamente situado; além disso, ao ser leão, pavão e raio, o homem sabe da sua beleza, da sua força, da sua raiva, ou seja, tem ciência do que é. O saber, neste caso, é sublinhado como característica da humanidade, que, ao se impor sobre o mundo e as coisas, pode transformá-los e transformar-se utilizando sua racionalidade.

Ampliando a abrangência da proposição, não se pode esquecer de que o fazer poético está intrinsecamente ligado ao agir do homem. Acima, trouxemos que o poema também é condenado ao “conhecimento aproximado”, e as referências à construção do texto, no plano metalinguístico da proposição, são expressivas: **“Um alvíssaro pássaro atordado de repente salta/ ao poema,/ em estabanado grito e clarão”** (SOLHA, 2013, p. 19); **“Flagrem-se os teus olhos – com teus universos – correndo por estes versos como num aqueduto”** (Idem, p. 13). Assim, saltar “ao poema” e correr “os teus olhos [...] por estes versos” objetivamente concentram a matéria também na composição da obra épica, ou seja, o eu-lírico/narrador sabe que o texto é um produto diante do qual está o leitor. A leitura, enquanto etapa de apreensão da matéria, capta o trabalho de uma instância anterior, o escritor, homem também, fechando o ciclo de produção e recepção do livro.

Como falamos acima de heroísmo épico, evidenciamos a sua caracterização no *Tractatus*, voltando a dizer que esta obra tem uma proposição que se baseia na figura de um herói, representado não por um indivíduo, mas por uma coletividade que engendra diversos tipos de feitos. Em face disso, o heroísmo, nessa obra, além de mesclar os percursos histórico e maravilhoso, é híbrido, uma vez que está centrado em acontecimentos históricos coletivos de todo tipo, sejam eles bélicos e/ou políticos, redentores, artísticos, cotidianos ou alegóricos. Para ilustrar esses aspectos, apresentamos a estrofe abaixo:

colete à prova de balas é a nova cota de malhas,
 pesado é o chumbo; leve, a palha;
 saguão é hall.
 Carros e motos não seriam choque pra cavaleiros, cocheiros,
 da Belle Époque.
 Salvar,
 acessar,
 deletar,
 clicar
 convivem – e os games – com vendilhões do templo,
 Távola Redonda ou arca
 de Noé,

como o James – de Bond – com Jesse James,
 guitarra com oboé,
 e,
 tal como na lei judaica,
o olho por olho, dente por dente **convive**
 na prática,
 inclementemente,
 com a pregação farisaica,
 tipo *Bem aventurados os mansos e Não resistais ao mal*,
 etc e tal
 (SOLHA, 2013, p. 63).

O homem, herói coletivo, situado na história, toca o maravilhoso através dos seus feitos ou pela linguagem. Cria colete à prova de balas, carros e motos, guitarra e oboé; pesa o chumbo e a palha; dá nome ao saguão, que, em inglês, chama-se *hall*; avança no tempo, deixando para trás os cavaleiros e cocheiros; cria o computador com seus recursos; convive com vendilhões; dá vida a personagens, famosos por suas peripécias; identifica discrepâncias entre judeus e fariseus, quando estes dizem para sermos mansos e não resistirmos ao mal, enquanto aqueles dizem para darmos na mesma medida do que recebermos. Atravessar a história é, pois, notar a evolução, ao passo que de Noé à Távola Redonda ou à Belle Époque, passando à era pós-industrial e tecnocientífica, as mudanças acarretaram novas maneiras de ser e de se portar diante do mundo. Os variados tipos de feitos trazidos na estrofe exemplificam isso, e, até mesmo nos acontecimentos cotidianos, essa relação entre o fazer e o viver é colocada como fundamental para a imersão no plano histórico e mítico: **“A vida – tão previsível quanto incompleta – precisa,/ de vez em quando,/ de um gol olímpico/ ou de bicicleta”** (SOLHA, 2013, p. 84). Nesse sentido, o gol especificado nos versos tem efeitos que o gol comum não tem, devido ao fato de que ele rompe com o corriqueiro, traz o diferencial, podendo transgredir a previsibilidade e a incompletude da vida e, então, ser história.

No que se refere ao reconhecimento da voz autoral, o *Tractatus* empenha-se em algumas releituras, principalmente ligadas à religiosidade, o que expressa o engajamento do poeta na exposição de certas ideias. Ao invés de reafirmar algumas crenças ou superstições, adota-se uma postura filosófica, questionadora, ante alguns eventos que são tomados para situar o plano maravilhoso. No deslindamento de outras formas de pensar, usa-se um tom mordaz e cético, quicá por se tratar de uma obra em que, ao desvendar as faces do homem partindo da pessoa de Cristo, busca promover uma reflexão que tolha a ingenuidade acerca de ideias naturalizadas:

graças a um fascínio que faz com que nos agarremos à vida,
 desde a pequena barata – em pânico ante o
 chinelo e o inseticida – até o Cristo,
 que sua sangue na quinta, ante a morte na sexta,

de modo que o *Não vos preocupeis com o dia de amanhã* fica pra completar a cesta de quem faz,
com rejeições à poupança e à previdência,
a sua própria indigência,
besta,

porque a Terra,
alerta,
mesmo quando erra,
acerta
(SOLHA, 2013, p. 59).

Na primeira estrofe citada, vemos que, perante a iminência da morte, Cristo transgrediu o ensinamento bíblico que pregava a despreocupação com o amanhã (Mateus 6, 34) e suou sangue (Lucas 22, 44), de forma que as gotas escorreram até o chão, disse o apóstolo. A barata, em pânico diante do chinelo e do inseticida, é equiparada ao “Filho de Deus”, que, na Sua agonia, sabendo o que Lhe aconteceria no dia seguinte, passa pelo fenômeno da hematidrose (excreção de sangue por meio das glândulas sudoríparas). Aceita Seu destino, rejeita a poupança e a previdência e cumpre a missão que Lhe foi dada. A Terra acerta, como diz a segunda estrofe, mesmo quando erra, porque os fluxos se sucedem, e a evolução tem curso certo. Todavia, a mortalidade de Cristo seria uma atitude desmedida, haja vista **“Que nada pode ser mais desumano do que a uma entidade – até então livre,/ na eternidade,/ se force à vida – desmemoriada e efêmera, modelo de pesadelo – num corpo humano”** (SOLHA, 2013, p. 78). Essa dessacralização é sintomática do ceticismo solhiano, que relê como um equívoco a transformação de Jesus num homem de carne e osso, mortal, sujeito à morte de cruz, em que de fato padece. Essa materialização/humanização da criatura superior o coloca num nível igual ao do homem comum, e vice-versa, pois, no *Tractatus*, é a Humanidade que é divinizada:

Aí,
ele doma o bovino,
o muar,
o equino,
o vento,
o tempo,
e – através do rito e do incenso, do altar, do hino e do templo – o divino
(SOLHA, 2013, p. 9).

O homem, esse “ele” indefinido, doma tudo, do tempo aos animais, do vento ao divino. O rito, o incenso, o altar e o templo são, com efeito, meios de subverter a supremacia de qualquer que seja o deus, principalmente o cristão, porque o homem, quando vai até a divindade, cria seu elo com uma instância sobrenatural. O verbo domar, no sentido mesmo de domesticar, dominar, sobrepor-se, coloca o humano como centro de toda obra, como superior

ao boi, à mula/ao burro, ao cavalo, e, na mesma dimensão que os animais, o sagrado. Nesse sentido, a voz do poeta não pretende se filiar a dogmas e concepções preestabelecidos, nem ser seu porta-voz, pelo contrário, questiona e critica, expõe outros pontos de vista, dessacraliza, desmitifica, problematiza, sem temer a polêmica.

O uso que Solha faz da linguagem, no *Tractatus*, é híbrido, uma vez que o tom narrativo e o lírico se unem, enviesados pela oralidade, adentrando assim o plano do simbólico:

**Flagre-se a vida,
não como se diz,
dádiva,;
dívida,**

dúvida,

**já que coração, sexo e cérebro,
além de pâncreas e o estômago,
olfato, tato,
pulmões,
bem como as pernas e pés,
braços, testículos, ovários
e mãos,
além dos dentes, seios e desenvolvidos olhos,
ouvidos,
têm tão claras finalidades nas suas especialidades,
que fica merecendo um estudo não haver para nós um sentido claro no somatório
de tudo
(SOLHA, 2013, p. 35).**

No plano lírico, as rimas e o ritmo são evidentes, como em “dádiva”, “dívida” e “dúvida”; “finalidades” e “especialidades”; “estudo” e “tudo”. No plano narrativo, vê-se o questionamento sobre o sentido da vida enquanto o organismo funciona como uma máquina em que cada peça está bem arranjada. No plano simbólico, por sua vez, há o homem frente ao seu destino certo, a morte, e que, sem algo que justifique o somatório de tudo, compreende a vida como uma dívida a ser paga com a finitude; a dúvida incide justamente no porquê de sermos (e aí se percebe a inclusão do eu-lírico/narrador no relato, no último verso acima) programados para a morte, se a vida poderia ser flagrada realmente como uma dádiva.

A linguagem, nesta metaepopeia, é permeada de referências, sejam elas históricas, simbólicas, artísticas, principalmente por ter como princípio situar o humano sob o rol das variadas representações e esferas de que participa, como presente nessa estrofe: “**Mas se Ele é Aragorn de O Senhor dos Anéis,/ é também o menino Davi,/ do Livro de Reis**” (SOLHA, 2013, p. 94). A partir daí, segue-se uma lista de termos, masculinos e femininos, diversos personagens seja da literatura, do cinema, dos quadrinhos, da ópera, que criam o contexto de

expressão para cada faceta desse Homem universal, atravessado por diferentes formas de vida e por diferentes feitos. Na multiplicidade de comportamentos de um sujeito híbrido, ou de civilizações inteiras, os seguintes versos expressam a heterogeneidade da Humanidade, cuja essência é a diferença: **“daí os católicos, mórmons,/anglicanos e kardecistas,/ calvinistas e luteranos.// Daí os maoístas, leninistas, trotskistas e/ stalinistas”** (Idem, p. 31).

E a complexa rede de conexões está na humanização/hominização do planeta, por isso a referência crística se expande para um âmbito em que a sacralidade é colocada no ser humano como ser histórico, que, por sua capacidade de fazer, transformar e criar, toca o maravilhoso. Em **“No Calvário ou Corcovado – certo ou errado – ele humaniza a natureza,/ como – com seu quê de aristocrático – hominiza-se o arquipélago do Adriático,/ com Veneza”** (SOLHA, 2013, p. 70), os quatro referentes espaciais (Calvário, uma colina fora de Jerusalém; Corcovado, um morro do Rio de Janeiro; arquipélago do Adriático, conjunto de ilhas da Croácia; e Veneza, na Itália, localizada numa lagoa do Mar Adriático) ligam-se pela citada humanização/hominização, basicamente um dos argumentos desse poema, para ressaltar o expansionismo e a capacidade de adaptação humana, que leva a vida às vezes aos lugares mais inóspitos, que chega, muitas vezes, ao Himalaia, aristocratizando ou popularizando os mais diversos lugares do globo. Assumir o papel de criador, verticalizar o mundo, disseminar a raça humana pela Terra, erigir cidades onde quer que seja: como turistas, nômades ou sedentários, sobrevivemos e nos adaptamos e, em virtude disso, somos superiores às máquinas, aos animais, a Deus, à natureza, mas não à morte (ao menos se não nos inscrevemos na História).

Algumas figuras de linguagem que vemos presentificadas no *Tractatus* e devem ser destacadas são: metáfora - “espelho: poça seca... em anormal posição vertical” (SOLHA, 2013, p. 43); comparação - **“tudo como num conto profano”** (Idem, p. 38); antítese - **“a morte é forte,/ mas a vida domina”** (Idem, p. 66); personificação - **“os galhos,/ secos e poucos,/ cheios de artrites e artroses”** (Idem, p. 92); sinestesia - **“o verde pasta gordo/ e frio”** (Idem, p. 92); ironia - *“A luz brilhou nas trevas, que não a entenderam,/ diz o velho evangelho,/ mas bem-aventurados os que não viram/ e creram”* (Idem, p. 32); assíndeto - **“fala-se de flor, de dor, de amor, paixão”** (Idem, p. 29); gradação - **“sobre o vento,/ que sentira passar,/ trivial,/ e/ de repente,/ empolgar a bandeira,/ que acendera um movimento rugente em labareda,/ até o estalo final”** (Idem, p. 41).

No plano das figuras de construção, no terceiro livro da trilogia, a anáfora – repetição de um mesmo elemento no início de várias frases – tem a função de encadear diversas estrofes, pela repetição, alternadamente, da forma verbal “Flagre(m)-se” e do advérbio “Aí”, com o

sentido de “então”. Essa anáfora marca discursivamente a progressão do relato, chamando o leitor para acompanhar a profusão de eventos citados, captando as minúcias da narração. Exemplos são as três estrofes a seguir:

Aí,
uma tocha leva a primeira reserva de sol à treva no ventre da rocha.

Aí,
a intimidade inaugural da mulher com o portento, que acontece no primeiro rebento.

Aí,
a vida medra na pedra
e ela se finge de
Fedra
e esfinge
(SOLHA, 2013, p. 9).

A ordenação sequencial das estrofes através do “Aí” garante a coesão do relato épico – recurso este que também aparece no *Marco* –, dando ainda um tom de oralidade ao poema. No que diz respeito à repetição do verbo flagrar em suas flexões de singular e plural, “**Flagre-se a neve**”; “**Flagre-se o momento**”; “**Flagrem-se o Príncipe da Dinamarca [...];/ Sansão**” (SOLHA, 2013, p. 44), o sentido é o de comprovar, ver ou surpreender, tendo em vista a transitoriedade do momento. Tudo é muito rápido, flagra-se o mundo em instantes recortados da história ou dos mitos, e em seguida a cena já é outra, numa acelerada continuidade.

Chama a atenção, na composição do nível gráfico do poema, a predominância do negrito, ou melhor, optou-se pela ênfase no texto, utilizando-se ainda o itálico, e a fonte normal aparece como excepcionalidade ou realce, seja em trechos ou palavras estrangeiros ou em algum ponto que o autor tenha destacado. A preferência pelo negrito dá uma impressão mais contundente ao texto, torna-o mais intenso e sobressalente em relação ao fundo da página. Além disso, os espaços em branco entre as estrofes continuam e são maiores que nos outros dois livros, o que facilita a contagem dos versos; há, ainda, a inserção narrativa, recurso poético bastante usado na trilogia. Exemplificativas de boa parte do que foi dito são essas estrofes:

Flagre-se,
em Nazaré,
o homem – filho de José – que deixa o serrote no madeiro,

pega papel e começa a escrever – com lápis de carpinteiro – que agora é hora de
parar de parar de trabalhar pra poder comer, pra poder trabalhar,
pra poder comer...,
pra poder trabalhar...
(SOLHA, 2013, p. 39-40).

Trata-se de duas estrofes e um total de seis versos (o quarto é uma inserção narrativa e conta como um só); entre as estrofes, vemos um espaço que rompe a progressão sintática, mas não semântica. Observa-se, além disso, em “*agora é hora de parar*”, a fonte sem negrito e em itálico, o que demonstra a intenção de destacar o trecho. Esse tipo de relevo também é dado aos seguintes versos, a transcrição, diretamente do castelhano, de uma frase de Santa Teresa de Ávila que o poeta hétero-referencia no *Tractatus*: “**porque** *es tan alta la vida que espero, verseja, que muero porque no muero*” (SOLHA, 2013, p. 25).

O que temos a falar sobre o plano histórico só vem reforçar o argumento central de que o homem, ao ser artífice da vida, torna-se senhor da sua existência, o que transgride, de certo modo, o assujeitamento a uma figura divina. Ao superpor a instância humana sobre as contingências individual e exterior, respectivamente o eu e o mundo, o poeta finca o argumento de que somente através do homem é que se faz a história, e até Deus é um produto das nossas necessidades. Inventa-se tudo e, pela incursão que fazemos por todos os terrenos, desde Adão ou da evolução como a concebe Darwin, sobrevivemos. Quando esse contexto influi na criação literária, e artística em geral, da pós-modernidade, com o fermentar das práticas revisionistas e com a aderência à tecnologia e às comunicações, as manifestações épicas traduzem um estar no mundo mais complexo, pela interpenetração do factual, do imaginário e do simbólico (RAMALHO, 2013). Ocorre, pois, a conexão entre o local e o universal, potencializando “a ênfase na capacidade humana de se inscrever no mundo de forma múltipla e plurissignificativa, estabelecendo, por isso, relações culturais igualmente plurais” (Idem, p. 112). Nesse ínterim, o plano histórico do *Tractatus*, em sua apresentação fragmentada e mais especificamente histórica, ao apelar para o conhecimento enciclopédico do poeta, não explicita as fontes, como se torna uma marca da trilogia, o que faz desse criador um viajante atemporal e heterogêneo, também herói, na medida em que recolhe os fios e cria o tecido que compõe a história e o homem, sem necessariamente identificar as fontes em que se baseou. No que se refere a esse plano estrutural, trazemos duas estrofes sobre o resgate histórico nessa obra:

**Pode ter controle dos trens e troles da História,
sem empecilhos,
mas não dos trilhos,**

**que o digam a glória,
depois o azar,
de Hitler e César,
Napoleão,
Alexandre,
Lincoln, Kennedy, Guevara,
o Czar**
(SOLHA, 2013, p. 50).

O elo entre as oito figuras citadas entre os versos cinco e dez, acima, encontra-se na glória e no azar que acometeram tais líderes. A história registrou a mudança nos trilhos de Hitler (chefe da Alemanha nazista, entre 1934 e 1945, ano este em que se suicidou); de César (ditador romano entre 49 a.C. e 45 a.C., assassinado numa conspiração em 44 a.C.); de Napoleão (imperador francês entre 1804 e 1815, morreu em 1821, por câncer no estômago ou envenenamento); de Alexandre (rei grego entre 336 a.C. e 323 a.C., ano este em que morreu depois de um período de dores); de Lincoln (16º Presidente dos Estados Unidos, entre 1861 e 1865, ano este em que foi assassinado); Kennedy (35º Presidente dos Estados Unidos, entre 1961 e 1963, ano este em que foi vítima de homicídio); de Che Guevara (guerrilheiro e político argentino-cubano, morto em 1967 pelo exército boliviano em colaboração com a CIA) e, por fim, o Czar (referência ao Czar Nicolau II, da Rússia, cujo reinado foi de 1894 a 1917, sendo que, em 1918, foi executado junto com a família pelos bolcheviques).

Com mais ou menos destaque, os líderes desempenharam papéis expressivos que os levaram às searas da história. E os referenciados que compõem esse catálogo político, como podemos ver, são das mais diferentes épocas, principalmente do século XX. O que se chama de glória são os feitos, as vitórias, as repercussões que suas ações tiveram para a sociedade que os aclamou; o azar, por outro lado, diz respeito à queda, às mortes – em geral homicídios –, ao modo como, após a carreira e o poder, veio o declínio. Acerca da constituição do plano histórico, apresentamos mais uma estrofe, salutar pelo desvelar de um acontecimento:

**Flagrem-se,
por isso,
os pingos acesos sobre os finos perfis destes is pra iluminar Pinzón,
que,
em estranhíssima primazia,
descobriu – antes de Cabral – a feérica terra do Brasil.
sabiendo lo que hacia
(SOLHA, 2013, p. 33).**

A descoberta do Brasil, tão contestada pela anterior existência dos índios nas nossas terras, ganha, aqui, um outro viés, desconhecido de muitos: o fato de o explorador e descobridor espanhol Vicente Yañez Pinzón ter, segundo outras teorias, descoberto a costa norte do Brasil em janeiro de 1500, antes de Pedro Álvares Cabral – o navegador português a quem, geralmente, é dada a primazia do feito realizado em abril de 1500. O questionamento sobre o evento histórico, com o deslocamento de um agente para outro, é índice do engajamento do poeta, que, apesar de não referenciar suas fontes, relê a primeira incursão para o Brasil como

um feito espanhol e não português, ainda que a versão mais difundida seja a das expedições lusitanas nas nossas terras.

Feitos como o das multidões do Islã, **“com roupas e o juízo em branco,/ a mover-se ao redor da Caaba”** (SOLHA, 2013, p. 32) ou quando, diante das televisões, **“acendem-se os tubos de luz,/ como se estivéssemos/ [...] a/ devorá-los”** (Idem, p. 30), são eventos de menor vulto diante dos que entram para a história, no entanto, na condição humano-existencial, são representativos: o primeiro, para o Islamismo, uma vez que essa religião tem, na Caaba, construção cúbica para a qual todo devoto muçulmano se volta para fazer suas preces, o centro de sua fé; o segundo, um feito ainda mais cotidiano universal, o de ligar a TV, aqui ironicamente trazido para mostrar a dependência que por vezes o homem tem desse mundo que lhe chega pelas telas. Desse composto de eventos, tanto os de relevância histórica e que, por isso, estão nos livros quanto os de dimensão rotineira, que parecem menos valorosos, salienta-se o aspecto humano que apreende tudo isso, seja através da religião, do entretenimento, das conquistas territoriais, da política, em suma, da hominização do mundo.

Feito esse percurso, resta-nos ainda o plano maravilhoso para concluirmos a nossa análise da estrutura do *Tractatus*. Compreendemos a concepção desse nível como “um reflexo da inegável presença do mito na experiência humano-existencial” (RAMALHO, 2013, p. 139), seja através da elaboração de imagens míticas pela inventividade do poeta, seja pela captação de referentes mítico-simbólicos culturalmente conhecidos. No poema em tela, ocorre o entrecruzamento desses dois aspectos, aflorando a fonte mítica híbrida: por um lado, Cristo é retomado como “Homem” ou “Ele” em praticamente todo o relato, haja vista que, ao invés de ser divinizado, é humanizado; por outro, os homens são elevados a um âmbito superior, equiparado ao de Cristo, ou ao de Deus como o criador, daí a aplicação da frase “Esse é o Homem” sem a distinção entre um e outros, pois não há distinção na humanização de ambos.

Esse hibridismo, que elabora literariamente a imagem mítica humana e traz, da tradição, a simbologia crística, serve como pano de fundo para que a trilogia se feche com a supremacia do homem sobre o eu e o mundo, na relação ontológica que sintetiza a tríade: “eu-mundo-homem”. Em virtude disso, o maravilhoso sublima todas as distâncias entre Cristo e o homem, além de indicar, nas mais variadas manifestações e representações que a cultura e a natureza já viram, que a existência é impessoal como nas estrofes finais do *Tractatus*:

É Bawman – de Odisseia no Espaço – e Quaderna,
Quaresma,
também Malagueta,
Perus,

Bacanaço.

**É Riobaldo, Papa-Rabo, Lear, Macbeth, Zé do Burro,
É Otelo, Kane e Macunaíma, Berro D'Água e Don Casmurro.
[...]**

**E – é claro – Ele
é Laura,
Gilda,
Naná,
Mimi.**

**É a Dona Flor, Manon, Sissi,
Gigi.**

**E é Roxana, Ximena, Amélie, Bovary, Ceci,
mais Karenina e Ana Terra, Carolina,**

**é Raskolnikoff,
e,
por fim,
Huckleberry... Finn
(SOLHA, 2013, p. 94-6).**

Esse conjunto possui ao todo 18 estrofes e 62 versos, além de 94 referências a seres. E dizemos “seres” por se tratarem de personagens – seja de filmes, de quadrinhos, de livros, da Bíblia, de ópera, do cinema; masculinos ou femininos; da tradição brasileira ou estrangeira. E é nesse ponto, a partir dos versos “**Mas se Ele é [...],/ é também**” (Idem, p. 94), que mais propriamente o ser ou não ser (shakespeariano) tão enfatizado nessa obra se significa e põe fim ao seguinte dilema: “**O risco é o de não se distinguir/ to be/ do not/ to be...**” (Idem, p. 30). Agora, o “ser” se sobrepõe, pois “Ele” é, assim está dito. E, não obstante ser “Ele” uma figura histórica, um homem de existência empírica, ou tratar-se do Filho de Deus, adentra-se o universo simbólico, porque “Ele” é impessoal, ao mesmo tempo todos e continua a ser, em sua essência, “Ele”, o Homem. Esse herói admite diversas máscaras, personifica-se em qualquer gênero, é caracteristicamente pós-moderno e, portanto, sem identidade fixa. O Homem está em toda parte e admite todas as formas, participa de todas as ações, vivencia toda e qualquer experiência, e, para além das personagens citadas, pode ser João, José ou Maria.

Enfim, esse transmorfismo, ao resumir a personalidade humana como multifacetada e, além disso, ao agregar ao pronome “Ele” a impessoalidade e a totalidade, coloca o descentramento do sujeito (em relação a si mesmo, ao seu local e à sua cultura) como algo que lhe é imanente. Assim, seja de Cristo ao Homem, do Homem a Cristo, seja mortal ou imortal mediante as obras feitas, seja dominando cada esfera a que se lança, seja o poeta, o artista ou o leigo, “**Por mais santo ou vil que o tomem,/ esse/ é o Homem**” (SOLHA, 2013, p. 98).

3.3 A hétero-referenciação

Como já foi mencionado, o recurso da hétero-referenciação poética é peculiar à epopeia pós-moderna, no eixo da elaboração do relato, isto é, no tocante à criação literária épica. Consiste em desvincular “os enunciados históricos e simbólicos de seus respectivos referentes externos”, integrando-os ao “novo referente internamente elaborado” (SILVA, 2007, p. 154). Esse apartamento do antigo, do contexto original, e a posterior conexão com o novo levam a uma intratextualização, ao passo que os elementos hétero-referenciados ganham novo sentido dentro do texto em que aparecem. A título de ilustração, os versos “E Caldéron *pregunta,/ risueño:/ ¿Qué es la vida?/ Sueño*” (SOLHA, 2012, p. 14) demonstram a transcrição de partes da peça de teatro barroco *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (1635). Aproveitando o exemplo, vemos que a transcrição, no contexto do *Marco do Mundo*, estabelece, pois, um diálogo interno e implícito, em que os efeitos de sentido do todo – a obra solhiana – são produzidos pelas relações existentes entre ela e os referentes intratextualizados, o que não inviabiliza, evidentemente, o diálogo externo, pelo contrário, pode ampliá-lo. Acerca desse procedimento de composição literária, apresentamos o que diz Proença Filho, na sua caracterização da interface pós-modernismo e literatura:

Ao universo multifragmentado do mundo contemporâneo, corresponde também, em certa medida, uma literatura em que se presentifica mais fortemente o *fragmentarismo textual*. É frequente a associação de fragmentos de textos, colocados em sequência, sem qualquer relacionamento explícito entre a significação de ambos. O leitor chega ao sentido do conjunto associando uns aos outros, a partir de traços semânticos comuns. É uma técnica próxima da *montagem* cinematográfica. Trata-se de um procedimento que, além disso, lembra as práticas vanguardistas do Dadaísmo, que aparece, assim, revitalizado (1995, p. 43).

Na concepção literária pós-moderna, a tendência ao que podemos chamar de “recorte e colagem” é amplamente difundida. Compreendemos que não se trata apenas da citação literal de trechos de obras que de certo modo influenciam o novo texto, mas se pode ampliar o quadro para a multiplicidade de referentes, sejam eles de quaisquer tipos. O que trazemos aqui como hétero-referenciação situa-se sob o rótulo de figuras recorrentes que podem ser categorizadas de acordo com traços comuns, por exemplo, os artistas, as obras, a topografia. Tentaremos fazer, por meio da recolha dos elementos disseminados por cada obra da trilogia, um painel das referências mais expressivas, bem como das categorias, para que isso nos indique em que direção seguem o *Trigal*, o *Marco* e o *Tractatus*, no que diz respeito às especificidades de cada um e do conjunto, na medida em que esses elementos dão a ver, também, a constituição holística

do “eu-mundo-homem”. Ressaltamos que a ampliação do que seja a hétero-referenciação, ou melhor, a adequação do molde desse recurso para um nível semiológico, no presente estudo, deve-se ao entendimento de que um escritor, ao compor, não apenas retém a matéria apreendida de outros que o precederam, mas também dialoga com o mundo, desenvolvendo a sua capacidade de, pelo fio do texto, unir qualquer elemento ao relato tecido, e é através do mapeamento e da análise desses elementos que verificaremos essa tessitura.

Nesse ínterim, para além do que circunscrevemos sob o nome de “hétero-referenciação”, empreenderemos uma análise semiológica, cujo intento é selecionar e agrupar termos afins, montando um panorama de temas e figuras trazidos por Solha na sua tríade metaepopeica. Objetivamos, assim, refletir sobre as peculiaridades das obras no tocante às referências feitas e que são relevantes para a significação textual, uma vez que o sentido se produz, como veremos, tendo como base, neste caso, a citação, a alusão e a referenciação de variados termos. Portanto, ao invés de nos determos às frases e aos trechos de outros textos que o poeta traz, faremos um inventário, uma catalogação, dos principais itens intratextualizados, o que, ontologicamente, é, para a nossa análise, sintomático do percurso literário do escritor em tela.

A primeira categoria é trazida abaixo, na Tabela 1, que apresenta os escritores mencionados em cada uma das três obras solhianas:

Escritores		
<i>Trigal com Corvos</i>	<i>Marco do Mundo</i>	<i>Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus</i>
Machado de Assis, Shakespeare, Cervantes, Camões, Virgílio, Homero, Brecht, Pound, Joyce, Proust, Rimbaud, Ferreira Gullar, Borges, Artaud, Manoel de Barros, Hemingway, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Eliot, Nelson Rodrigues, Gabriel Garcia Márquez, Dostoiévsky, Saramago, Paulo Coelho, Kafka, Goethe, Fitzgerald, Poe, Auden, Lorca, Bronstein, Fernando Pessoa, Juan de la Cruz, Júlio Cortázar, Beckett, Molière, Moebius, Augusto dos Anjos, Omar Kayan, Tolstoy, Júlio Verne, Wells, Jorge Amado, Wallace Stevens, Charles de Baudelaire, Palazzeschi, Euclides da Cunha, Stefan Zweig, Maiakóvsky, Mishima, Tennessee Williams, Tito Lívio, Guimarães Rosa, Zé Lins, Gide, Camus, Thomas Mann, Faulkner, Huxley, Hesse, Steinbeck, Santiago	Du Gard, Kafka, Ehrenburg, Dante, Shakespeare, Fernando Pessoa, John Reed, Euclides da Cunha, Dostoiévski, Leandro Gomes de Barros, Tristão de Athayde, Calderón, Homero, Horatius Flaccus, Anchieta, Graciliano, (George Bernard) Shaw, Zé Limeira, Lorca	Virgílio, Joyce, Shakespeare, Juan de la Cruz, Borges, H. G. Wells, Camões, Vieira, Brecht, Beckett, Artaud, Rimbaud, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Homero, Nelson Rodrigues, Cabrera Infante, Burgess, Machado, Shaw, Faulkner, Steinbeck, (Saul) Bellow, Mann, Hemingway, Kundera, Molière, Flaubert, Voltaire, Racine, Alain de Lille, Oliveira de Panelas

Rusiñol, Ésquilo, Whitman, Affonso Romano de Sant'Anna, Vieira, Emily Dickinson, Saulo de Tarso, Bashô		
--	--	--

Tabela 1: Lista de escritores por obra épica solhiana.

Iniciamos essa discussão com tal categoria por ela ser a que enquadra Solha enquanto produtor de literatura e, ademais, pelo destaque que é dado, nas suas metaepopeias, ao plano literário, com a tessitura do relato baseado na própria escrita épica. O número de referências a escritores é maior no *Trigal*, contando com 70 ocorrências; no *Marco*, são 19, e, no *Tractatus*, 34. Isso certamente se deve ao fato de o primeiro livro da trilogia retratar mais subjetivamente esse enlace entre vida escrita e obra por fazer (feita), partindo disso a comparação com outros escritores ou a conclamação deles para que o ofício literário seja encarado com maior estímulo. Por ser o mais metalinguístico da tríade, o caráter de revelação das fontes lidas se torna mais evidente, logo o relato solicita a presença de figuras afins àquele que se projeta na obra, de modo que os escritores, ao serem de algum modo conhecidos do poeta, ajudam a reforçar o êxito na empreitada que ele executa.

Observando mais detidamente as referências, notamos a repetição de algumas delas nas três obras, como Shakespeare e Homero. Trata-se, respectivamente, do Bardo inglês, maior escritor de peças de teatro, principalmente, e do poeta grego a quem é atribuída a autoria da *Ilíada* e da *Odisseia*. São dois importantes marcos literários universais, a quem a tradição confere distinção pelo modo como suas obras influenciaram o pensamento ocidental. E, no contexto da trilogia, unem a capacidade criadora ao fazer artístico, sendo imagens de realizadores a quem é quase impossível superar. Chama a atenção, e é necessário realçar, a rara referência a escritoras, Emily Dickinson é a única citada diretamente, no *Trigal*, ou melhor, na trilogia. Essa ausência feminina pode apontar para um universo misógino ou, por parte de Solha, a intenção de se ater aos homens das letras que lhe convém para a contextualização no relato, daí não enfatizar ou ao menos aludir a algumas escritoras ou a suas obras.

No geral, o escritor traz referentes diferenciados, seja quanto à nacionalidade – Drummond, brasileiro; Molière, francês; Borges, argentino, Saramago, português –, à filiação estética – Goethe, romântico; Joyce, modernista; Machado de Assis, realista; Rimbaud, simbolista –, ou ao gênero literário – Manoel de Barros, poesia; Brecht, teatro; Hemingway, romance e conto; Tito Lívio, obra histórica; Bashô, haicai. Tendo em vista a quantidade de elementos, a catalogação poderia seguir extensamente, observando-se a diversidade de escritores que a história nos legou e da qual a épica solhiana nos dá um recorte. Com essa acurada reunião tornada poesia, temos o revisionismo pós-moderno a perscrutar o passado em

nome de sua inscrição no presente, buscando atingir o diálogo entre variados momentos, neste caso, através dos escritores, uma vez que a produção de obras escritas, como sabemos, é uma via de acesso à eternidade da arte. Adiante nisso, para não negligenciarmos as influências, trazemos uma estrofe destinada a esclarecer algumas das fontes em que as três obras solhianas se sustentam quanto à forma:

Por isso fui buscar meus dizeres soltos em Whitman
 Fernando Pessoa
 Maiakóvsky
 e Affonso Romano de Sant'Anna

(SOLHA, 2004, p. 103).

Explicitamente, o escritor nomeia suas fontes: Walt Whitman, considerado o pai do verso livre e poeta da Revolução americana; o modernista Fernando Pessoa, o mais universal poeta português, o dos heterônimos; Maiakóvsky, o poeta da Revolução russa, também conhecido como o maior poeta do futurismo; e Affonso Romano de Sant'Anna, participante de movimentos de vanguarda poética entre 1950 e a década seguinte no Brasil. Esses pilares são tidos como as fontes repensadas, relidas, recriadas por Solha, que utiliza a tradição literária para elaborar os seus dizeres, e isso porque “Na grande biblioteca do universo, as leituras se fazem de várias formas, marcando a particular maneira de ler de cada leitor, com suas escolhas, suas afinidades que se revelam em seus predecessores” (BRANDÃO, 2006, p. 42). Por conseguinte, a marcação da dinamicidade literária se coloca como parâmetro para que a herança deixada por escritores renomados, clássicos, seja apreendida como ponto de partida para novos textos. E é dessa intercomunicação entre períodos, escritores, gêneros e formas que nascem as metaepopeias solhianas como mosaicos de dizeres: registros do aqui-agora da história e do ser-no-mundo.

O próximo quadro, denso em elementos e segmentos, apresenta as figuras referenciadas nos três épicos solhianos:

Figuras (religiosas, históricas, mitológicas, filosóficas, literárias/cinematográficas...)		
<i>Trigal com Corvos</i>	<i>Marco do Mundo</i>	<i>Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus</i>
Davi, Jeová, Cristo, Sansão, Alá, Herodes, Salomé, Batista, Judas, Moisés, Anjo, Jó, Santo Estevão, São Jorge, Exu, Lúcifer, Iemanjá, Krishna (religiosas); Freud, Eugenio Arias, Jacqueline Roque, Einstein, Houaiss, Gandhi, Lumière, Ivan, Silvério dos Reis, Calabar, Bruno Bettelheim, Santos Dumont, Casal Rosenberg, Meu pai, Meu cunhado, Manotele,	Lúcifer, A Virgem, o Filho, São Miguel Arcanjo, Jael, Deus, Sísara, Judite, Holofernes, Davi, Moisés, Bezerro de Ouro, São José, Gestas e Dimas, São Jerônimo, Alá, Longino, as três Marias – Salomé, de Cleophas e de Mágdala, João, Eva, Apóstolo Paulo, Vishnu, Shiva, Francisco, Satã (religiosas); (Hernán) Cortés, Freud, Einstein, Klara, Maria, Kateva, Ab'Saber,	Eva e Adão, Deus, O Homem, Cristo, Lucas, Marcos, Mateus, João, São Jorge, San Antonio Abad, San Pablo Ermitano, (Santa) Tereza, Maomé, José, Sansão, Apóstolo das epístolas, Javé, Pedro, Galileu da Galileia, Buda, Adão, Davi, Golias, (religiosas); Cabral, Pizarro, Vespúcio, Vasco da Gama, Ponce León, Neil Armstrong, Lumière, Bartolomeu

<p>Gagárin, Minha mãe, Feijó, Piloto do B-29, Holandeses do século XVII, Newton, Galileu Galilei, Armstrong (históricas); Midas, Hércules, Zeus, Ícaro, Heitor, Siegfried, Perseu, Gilgamesh, Minotauro, Teseu, Ciclope (mitológicas); Bacon, Schopenhauer, Nietzsche, Demócrito, Anaxágoras, Fukuyama, Aristóteles, Bergmann, Santo Agostinho, Heidegger, Sócrates, Arcesilau, Platão, Descartes, Marx, Wittgenstein, Giordano Bruno, Empédocles, Sartre, Enzo Paci (filosóficas); Hitler, Patriarca, Emiliano Zapata, Xá Djahan, Luis XIV, Luis XV, Gala Placídia, Luis XVI, Nicolau II, Mário Pedrosa, Gengis Khan, Demóstenes, Vladimir, Ulianov, Júlio César, Mussolini, Franco, Robespierre, Tiradentes, Marighela, Tutankâmon, Sadat, Guevara, Chico Mendes, John Kennedy, Luther King, João Pessoa, Goering, Jango, Juscelino Kubitscheck, (Marcus Julius) Brutus, César Augusto, Aureliano de Beruete (chefes de Estado, políticos e ativistas); Clark Kent, Príncipe Michkin, Aschenbach, Tádzio, Carlitos, Indiana Jones, Super-Homem, Dick Tracy, Horácio de Oliveira, Sheerazade, O Homem Que Ri, Madame Curie, Cinderela, Branca-de-Neve, Bela Adormecida, Rainha Má, Madrastra, Bruxa infanticida, Popeye, Brutus, Peter Pan, Darth vader, Ulisses, Ferrabrás, Oliveiros, Tom e Jerry, Fera e Bela, King-kong, Vadinho, Rei Édipo, Hamlet, Frankenstein, Drácula, Iago e Mouro, Steve Rogers, Billy Batson, Replicantes, Asterix e Obelix, Gordo e Magro, Dom Quixote e Sancho Pança, Romeu, Brucutu, Flash Gordon, Superman, Zaratustra, Mágico de Oz (personagens literárias ou cinematográficas)</p>	<p>Cleópatra, Pompadour, Romário, Ibn Hawkal, Ibn Hula, Al-Idrisi, Bóris Casoy, Lady Russell, Jean Patou, Jacqueline (Kennedy), Joana (D'Arc), (históricas); Procusto, Hércules, Gilgamesh, Lancelot, Parsifal, Heitor, Perséfone, Ganimedes, Antíopa, Europa, Cérbero, Cronos (mitológicas); Marx, Espinosa, Descartes, Santo Agostinho (filosóficas); Albert Spencer, Alfonso, Dean Rusky, McNamara, Septímio Severo, Hitler, Stálin, Franco, João sem Medo, Dobrynin, Gromiko, Inês, John Kennedy, César, Marco Antônio, Elizabeth I, Krushev, Cornelius Sulla (chefes de Estado, políticos e ativistas); Quixote e Sancho Pança, Tarzan, Iago e Otelo, Cid, Scarlett O'Hara, Branca de Neve, Princesinha, Rainha, Zé Bebelô, Joca Ramiro, Hermógenes, Sô Candelário, Ricardão, Titão Passos, João Goanhá, Dama-de-Copas, Bardolph, Pistol, Nym, Falstaff, Bolkonski, Príncipe Negro, Helena, Macunaíma, Macbeth, Lear (personagens literárias ou cinematográficas)</p>	<p>de Gusmão, Guido d'Arezzo, Aristarco, Newton, Galileu Galilei, Spartacus, Ptolomeu, Einstein, Rasputin, Freud, Columbus, Poincaré, Lampião (históricas); Fedra, Esfinge, Medusa, Pégaso, Minotauro, centauro, grifos, leucrotas, sátiros, sereias, quimeras, basiliscos, esfinges, Polifemo, Dido, Teseu, Fafner, Siegfried, Perseu, Zeus, Aquiles e Ájax, Têmis, Tétis, Júpiter, Jápeto, Fobos, Deimos, Chronos, Caos, Anfitrite, Baco, Cilas, Caríides, Afrodite, Eco, Caco, Elfos, dragões, magos, hobbits (mitológicas); Pascal, Platão, Nietzsche, Marx, Voltaire, Filon de Alexandria, Hobbes, Teillard, Zenão, Demócrito (filosóficas); Trajano, Imperador Qin, Gandhi, Santa Sé, Hitler, César, Napoleão, Alexandre, Solano, Lincoln, Kennedy, Guevara, Czar, Prestes, Tao, Bush, Nixon, Poincaré, Nelson, Napoleão, Alexandre, Hamurabi, Vidal de Negreiros, Pilatus, Fuhrer Tiberius (chefes de Estado, políticos e ativistas); o Gordo e o Magro, Iago, Hamlet, Macbeth, Flash Gordon, Brucutu, Oliveiros, Ferrabrás, Tom, Jerry, Bruxa, Petrushka, Donald e os seus três sobrinhos, Batman, os três porquinhos, Hulk, Shrek, Cinderela, Cruella, Cascão, Branca de Neve, Ali Babá, Aladim, Lobo Mau, Atchim, Mickey, Donald, Pateta, Frasquita, Zuniga, Escamilo, Carlitos, Malasarte, Mister Bean, Doctor Jeckyl – Mister Hyde, Bond – GoldenEye, Brutus, Popeye, Aragorn, Bowman, Quaderna, Malagueta, Perus, Bacanaço, Riobaldo, Papa-Rabo, Lear, Zé do Burro, Otelo, Kane, Macunaíma, Berro D'água, Don Casmurro, Ben-Hur, El Cid, Jean Cristophe, D'Artagnan, Jean Valjean, Tarzan, Strogoff, Skywalker, Phileas Fogg, Falstaff, Buendía, Godunov, Pixote, Don Chicote, Zorba, Drácula, Holmes, Ulisses, Munchausen, Nemo, Cantinflas, Mon Ocle, Gregor Samsa, Laura, Gilda, Naná, Mimi, Dona Flor, Manon, Sissi, Gigi, Roxana, Ximena, Amélie, Bovary, Ceci, Scarlett O'Hara, Helena, Lara, Lolita, Dulcineia,</p>
--	--	---

		Sheerazade, Xica da Silva, Medeia, Gabriela, Soledade, Cordélia, Natasha, Iracema, Julieta, Tieta, Ofélia, Barbarella, Carmen, Alice, Duína, Capitu, Macabéa, Lord Jim, Diadorim, Mister Pim, Pistol, Bardolph, Nym, Karenina, Ana Terra, Carolina, Raskolnikoff, Huckleberry, Finn (personagens literárias ou cinematográficas)
--	--	--

Tabela 2: Lista de figuras (religiosas, históricas, filosóficas, chefes de Estado, políticos e ativistas, mitológicas, literárias/cinematográficas) em cada obra da trilogia.

Como se pode perceber, optamos por registrar sob o título de “figuras” uma diversidade de referências de variados tipos, fossem elas pessoas reais, como Freud, Einstein, Houaiss, Neil Armstrong, os irmãos Lumière, Che Guevara, Marx, John Kennedy, Gandhi, ou personagens ligados à religião e à espiritualidade – Cristo, Exu, Lúcifer, Iemanjá, Krishna, Javé, São Miguel Arcanjo, São José; destacamos também figuras literárias, como Riobaldo, Papa-Rabo, Lear, Macbeth, Zé do Burro, Otelo, Macunaíma, Berro Dágua, Dom Casmurro, Capitu; e cinematográficas, tais quais Scarlett O’Hara, Superman, Xica da Silva, Carlitos, o Gordo e o Magro e Nemo, além das referências mitológicas que compõem o relato: Têmis, Tétis, Júpiter, Jápeto, Fobos, Deimos, Chronos, Caos, Anfitrite, Baco, dentre outras. A lista é extensa, principalmente no *Tractatus* (2013), que, na tentativa de nomear as múltiplas faces do Homem, representa-o como uma carnavalesca composição, um emaranhado de fios tecidos por diferentes tempos, espaços, culturas e visões de mundo. Essa mundialização dos referentes compõe um globalizado perfil humano, produzindo uma variedade de possibilidades de existência e identificação; essa pluralidade, como sabemos, é sintomática do hibridismo pós-moderno, uma vez que a proliferação de posições identitárias não impõe um modo de ser unívoco, pois estabelece o reconhecimento de múltiplas imagens com as quais se pode dialogar.

A profusão de termos citados nos levou à divisão da categoria “Figuras” em seis segmentos menores – mitológicas, filosóficas, literárias/cinematográficas, históricas, religiosas e chefes de Estado, políticos e ativistas –, permitindo-nos descrever e refletir sobre as especificidades de cada livro da trilogia no que diz respeito aos tipos de temáticas mais abordadas, isto é, ao visualizarmos a quantidade de elementos trazidos em cada um dos seis segmentos, é possível captar a idiossincrasia relacionada ao contexto da obra como um todo. Isso ajuda a compreender, por exemplo, se existe uma consciência, por parte do projeto da obra, de elaborar o texto, agregar os referentes e manter a sintonia entre eles e a tríade “eu-mundo-homem” ou sobre as aderências míticas concernentes à matéria épica das obras. A partir do quadro abaixo e das nossas reflexões, tentaremos elucidar essa questão:

	Figuras (quantidade)					
	religiosas	históricas	mitológicas	filosóficas	chefes de Estado, políticos e ativistas	literárias/cinematográficas
<i>Trigal com Corvos</i>	19	20	11	20	34	52
<i>Marco do Mundo</i>	28	20	12	4	18	28
<i>Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus</i>	23	20	40	10	23	128

Tabela 3: Quantidade de figuras, por categoria, em cada obra da trilogia.

Observando o número de elementos referenciados no *Trigal* (156), no *Marco* (110) e no *Tractatus* (244), podemos atribuir o fato de este último livro ter um total mais expressivo de referências devido ao tratamento recair na constituição do Homem em seus diferentes percursos sócio-históricos e humano-existenciais, considerando, também, o aspecto espaciotemporal. É nele, ainda, que se estabelece a maior ligação entre o mundo e o homem, o que significa que, quanto mais participa do mundo, mais o homem o conhece, o apreende e age sobre ele, além de fazer com que seja perpassado por mais signos de diferentes tipos, pois, tendo em vista a contemporaneidade e a mobilidade entre diferentes culturas, estamos imersos numa era globalizada em que, por exemplo, Satã, Alá, Zeus, Jeová, Exu, o ateísmo ou o politeísmo, dentre outros deuses e outras designações religiosas, são possibilidades de identificação do sujeito com forças ditas superiores – forças estas que coexistem na trilogia, no âmbito do texto.

Os seis conjuntos, ao serem avaliados separadamente, nos levam a interpretações singulares. A categoria “Figuras religiosas”, por exemplo, como apontamos acima, traz desde santos a personagens bíblicos – Davi, Moisés, Santo Estevão, São Jorge, Judite, Holofernes, Adão e Eva e Cristo – desde apóstolos a entidades de religiões não cristãs – Lucas, Marcos, Mateus, João, Iemanjá, Alá, Vishnu, Shiva, Buda –, passando ainda por Herodes, Judas, Gestas e Dimas, Sansão, Golias. Cada elemento referenciado possui seus mitos imbricados, possui ou não o reconhecimento de sua imagem para a comunidade, alguns deles possuem seus cultos ou rituais próprios, além de que a tradição mantém a transmissão do ideário, seja ele cristão, islão, hindu, candomblecista, etc. Em tese, o fator religioso/espiritual serve como sustentação cultural principalmente para entendermos a vida e a morte, e, nesse ponto, a ideologia da fé tenta explicar os mistérios do Cosmos, geralmente a partir de uma figura central, um deus. Por fazer parte do contexto entre as relações humanas, o mundo e o si mesmo, os referentes da religiosidade evocam o contato com o divino, ponto este que, no *Marco*, está imbricado na

história da Torre de Babel, o maniqueísmo, o ceticismo, por vezes, o que, então, entraria como esclarecimento para os 28 elementos da presente categoria nessa obra.

Em se tratando das “Figuras históricas”, o elenco trazido na trilogia engloba pessoas da família do escritor – Meu pai, Meu cunhado, Minha mãe –, estudiosos – Freud, Bruno Bettelheim, Aristarco, Plutarco –, cientistas e inventores – Einstein, Newton, Lumière, Santos Dumont, Bartolomeu de Gusmão –, conquistadores – (Hernán) Cortés, Cabral, Pizarro, Vespúcio, Vasco da Gama, Ponce León, Columbus –, brasileiros conhecidos – Romário, Bóris Casoy, Lampião –, e referências de quem pouco fala – Eugenio Arias (amigo e cabeleireiro de Picasso), Jacqueline Roque (esposa de Picasso), Casal Rosenberg (judeus comunistas dos EUA assassinados na cadeira elétrica pela prática de espionagem), Manolete (toureiro espanhol), Feijó (sacerdote e estadista brasileiro), Piloto do B-29, Holandeses do século XVII, Klara, Maria e Kateva (respectivas mães de Hitler, Stálin e Franco), Ab’Saber (geógrafo brasileiro), Pompadour (cortesã francesa), Ibn Hawkal e Abu Isak Istakhri (colaboradores do atlas islamita), Ibn Hula (construtor de um globo terrestre em bronze), Al-Idrisi (geógrafo, cartógrafo e botânico árabe), Lady Russell (nobre inglesa), Jean Patou (estilista), Guido d’Arezzo (monge e regente italiano), Spartacus (gladiador), Rasputin (místico russo), Gagárin e Armstrong (cosmonautas) e Poincaré (matemático), dentre outras tipificações possíveis. O que os elementos têm em comum é a existência, no nível da realidade, para além do misticismo, como na categoria de que tratamos anteriormente, ou abstrata, livresca, cinematográfica, mítica, como nas outras duas a serem abordadas mais adiante. O plano histórico das metaepopeias solhianas, ao se pautar em figuras que de algum modo se tornaram conhecidas devido aos seus feitos (grandes ou pequenos), elabora a inscrição da história no relato épico. Ademais, o diálogo com esses referentes cuja existência está registrada pode ser resumido na declarada tentativa do escritor de, através da arte, obter o reconhecimento, pois, para que sua vida (breve) faça sentido, sua arte deve ser longa, perene, um marco artístico e histórico, para que, com isso, possa celebrizá-lo e lançá-lo na eternidade.

Na categoria “Figuras filosóficas”, o *Trigal* se apresenta como mais abundante, com 21 referências. O contexto destas é o da imbricação entre os saberes ligados a quaisquer áreas, por isso a construção do conhecimento é tão enfatizada pelo poeta. A arte poética, ao ser uma via de acesso à educação estética do homem, conecta-se com o questionamento sobre o mundo, na medida em que somos atravessados pelos diversos contextos de atuação, seja cultural, política, social, econômica, etc., o que exige, portanto, uma avaliação crítica dos discursos e das ideologias. Dos filósofos antigos como Demócrito, Anaxágoras, Aristóteles, Sócrates,

Arcesilau, Platão, Empédocles, Zenão, passando a outros mais modernos como Sartre, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, a alguns menos conhecidos como Fukuyama e Enzo Paci, chegando a outros de relevância inestimável como Voltaire, Pascal, Descartes, Marx, Bacon, e a filósofos teólogos como Giordano Bruno e Santo Agostinho, o cenário é o da busca e da produção do conhecimento, para além das verdades desconhecidas e das crenças não comprovadas. Adentra-se, aqui, o campo do cognoscível, ou seja, daquilo que o sujeito cognoscente pode estudar e experimentar de maneira a criar, através de procedimentos e métodos, descrições e análises para construir hipóteses e definições, defender teorias e princípios. Em face desse contexto científico, prático e técnico é que a trilogia valoriza a relação entre a arte e o mundo a ser apreendido, daí a referência aos filósofos.

Outra categoria expressiva em sua aparição é a das figuras de “chefes de Estado, políticos e ativistas”. Nela, coloca-se a questão da autoridade e do poder, por vezes contestados por indivíduos ou grupos, e isso indica a possibilidade humana de, através da monarquia, da democracia ou da tirania, organizar e administrar a sociedade. As lutas em torno do poder por vezes vão de encontro às demandas de quem governa, por isso algumas situações de embate podem ser criadas para que um novo *status quo* possa vigorar, geralmente tendo em vista melhorias para a coletividade, gerando as vezes golpes e revoluções. Na tríade metaepopeia de Solha, aparecem os ditadores Hitler, Sadat, Mussolini, Vladimir (Lênin), Franco, Stálin, Cornelius Sulla; os monarcas Luis XIV, XV e XVI e Elizabeth I; os imperadores Gengis Khan, Júlio César, Tutankâmon, Imperador Qin, Napoleão, Septímio Severo, Trajano; os políticos Demóstenes, Marighela, João Pessoa, Dobrynin, Goering, Vidal de Negreiros, Gromiko, Dean Rusky; os presidentes John Kennedy, Luther King, Jango, Juscelino Kubitscheck, Bush, Lincoln, Solano; e os líderes e ativistas Tiradentes, Guevara, Chico Mendes, Zapata, Prestes, Gandhi, dentre alguns outros referentes. Essas figuras, componentes da tessitura da trilogia, contextualizam a esfera política, assim como outras retratam o nível dos feitos históricos ou artísticos, elucidando, no conjunto, diferentes patamares da vida, seja do eu ou do homem que participa do mundo, age nele e o significa.

A catalogação dos itens da categoria “Figuras mitológicas” percorre desde o imaginário grego, com o seu inventário de seres – Hércules, Zeus, Ícaro, Midas, Perseu, Minotauro, Teseu, Ciclope, Procusto, Parsifal, Perséfone, Ganimedes, Antíopa, Europa, Cérbero, Cronos, Fedra, Esfinge, Medusa, Pégaso, Polifemo, Dido, Têmis, Tétis, Jápeto, Fobos, Deimos, Caos, Anfitrite, Cilas, Caríides, Afrodite, Eco, centauro, sátiros, sereias, quimeras –, passando por outros do bestiário medieval, os leucrotas; do italiano, como o basilisco; da mitologia romana

– Júpiter, Baco, Caco; nórdica – Siegfried, Fafner, Elfos, grifos, hobbits; e da mesopotâmica, com Gilgamesh, até figuras lendárias que se celebrizaram pela popularidade das narrativas, como é o caso de Lancelot (um dos Cavaleiros da Távola Redonda), Aquiles, Ájax e Heitor (personagens da *Ilíada*), chegando aos dragões e magos, seres presentes em variadas coletâneas de mitos universais.

A referência a essas figuras fabulosas, ainda que por meio de uma citação nominal, que não abarca a origem, a evolução ou a significação cultural de cada uma, traz em seu bojo o aspecto simbólico da vida humana, que, desde os primórdios, criou os mitos para enfrentar fenômenos naturais, atribuir sentido à nossa existência, defender-se dos perigos reais e imaginários, explicar o mundo. Os mitos, as divindades, os seres, enfim, todos os elementos que compõem o fabulário – seja ele ocidental, oriental, nórdico, greco-romano, celta, egípcio, etc. – embasam-se, principalmente, na dimensão da transmissão oral de geração a geração, e apresentam caráter sobrenatural e divino, por vezes ligado à religião e às lendas, com seus ritos e cultos próprios, suas representações, tratando, em geral, de costumes, tabus, instituições, comportamentos, ou alegorizando situações que fazem parte, a qualquer tempo, de qualquer sociedade ou da vivência de um indivíduo.

Na tríade solhiana, o plano maravilhoso não prescinde dessas figuras, uma vez que elas promovem, especialmente no *Tractatus*, a consagração do Homem como aquele que, no nível coletivo ou individual, ou ainda no ceticismo absoluto, depara-se com a profusão de criaturas da ordem do não humano, podendo ser deuses e semideuses, animais, híbridos, angelicais ou demoníacos, terrestres, aquáticos, voadores, do reino da vida ou do além, dentre outras naturezas. O Homem, diante do não-saber e do mistério, não raro busca refúgio em mitos e lendas, fazendo com que se sinta mais seguro em relação ao estar no mundo. Por isso, a trilogia aborda esses elementos para mostrar a ligação entre o humano e o sobrenatural.

A última categoria relacionada às figuras é a que trata das “literárias/cinematográficas”. Nela, se juntarmos os três livros, teremos um total de 208 ocorrências, sendo a categoria mais expressiva em número, com uma recolha imensa de referentes. Trata-se de personagens de obras literárias, quadrinhos, cinema, histórias infantis ou contos de fada, num painel que agrega a relação entre o homem e o mundo a partir de uma perspectiva de reconhecimento com o outro. É como se cada uma dessas figuras, ao ser lida/vista, representasse uma parcela da humanidade de que somos compostos, isto é, quando, por exemplo, vemos Carlitos, Clark Kent, Indiana Jones, Riobaldo, Romeu, Dom Quixote e Sancho Pança, Macbeth, Iracema, Gabriela ou Macabéia, por um momento nos transformamos neles ou desejamos sê-los ou não. Por vezes,

são arquétipos da força, da ingenuidade, da beleza, do medo, da marginalidade, da perversão, ou de qualquer que seja o aspecto humano-existencial. Nesse sentido, deparar-se com outras realidades nos demove provisoriamente de nós, tirando-nos do eixo pragmático da vida e nos faz, sobretudo, descobrir outras possibilidades de sermos outros, ainda que continuemos os mesmos, por isso a criação de outros seres e a afeição a eles se erguem como possibilidades de ser – ser eu, ser homem, ser mundo.

Assim, são referenciados heróis – Super-Homem, Popeye, Cid, Oliveiros, Ali Babá, Ben-Hur, Jean Valjean, Ulisses; vilões – Brutus, Darth Vader, Ferrabrás, Drácula, Iago, Dama-de-Copas; personagens do universo infantil – Cinderela, Branca-de-Neve, Bela Adormecida, Rainha Má, Madrasta, Bruxa infanticida, Shrek, Cruella, Cascão, Ali Babá, Aladim, Lobo Mau, Mickey, Donald, Pateta, Tom e Jerry, Fera e Bela, Donald e os seus três sobrinhos, os três porquinhos; da literatura brasileira – Joca Ramiro, Hermógenes, Sô Candelário, Ricardão, Titão Passos, João Goanhá, Helena, Macunaíma, Quaderna, Riobaldo, Papa-Rabo, Berro Dágua, Dom Casmurro, Dona Flor, Xica da Silva, Iracema, Ana Terra, Carolina; da literatura universal – Sheerazade, Peter Pan, Replicantes, Mágico de Oz, Quixote e Sancho Pança, Otelo, Macbeth, Lear, Malasarte, D’Artagnan, Holmes, Gregor Samsa, Bovary, Scarlett O’Hara, Lolita, Dulcineia, Julieta, Alice, Karenina, Raskolnikoff; com repercussão na televisão ou no cinema – Carlitos, Indiana Jones, Super-Homem, Drácula, Frankenstein, Gordo e Magro, Batman, Mister Bean, Bond, Aragorn, Bowman, Nemo, Shrek; ou ainda nas HQs – Steve Rogers, Billy Batson, Asterix e Obelix, Brucutu, Flash Gordon, Hulk. Essas são algumas das segmentações possíveis a partir das figuras elencadas como literárias/cinematográficas, e muitas outras categorias poderiam ser criadas para afunilar a descrição e a análise desse conjunto de referentes.

Um exemplo da aparição dos elementos hétero-referenciados na presente catalogação está na seguinte estrofe, do *Tractatus*:

**donos de todo tipo de *stravaganza*,
como Sancho,
Zorba,
Drácula,
Holmes e Ulisses,
Munchausen,
Nemo,
Cantinflas,
Mon Oncle
e Gregor Samsa
(SOLHA, 2013, p. 95).**

No que diz respeito ao montante de elementos expostos nos livros da trilogia solhiana, concordamos com Saulo Neiva, para quem “O ‘catálogo’ desempenha um papel tão importante na tradição épica, que para Pierre Brunel está ‘talvez na própria origem da epopeia’” (2009, p. 101). Com efeito, pensar a plurirreferencialidade é retomar as epopeias antigas e a tradição, uma vez que, na épica, citar e catalogar são recursos produtivos desde Homero e Virgílio a Dante e Camões, chegando à atualidade. Destarte, quando vemos, na estrofe acima, um rol de personagens “donos de todo tipo de *stravaganza*”, rol este que, no *Tratatus*, é apenas uma das facetas do Homem, notamos a própria natureza épica reverberando na pós-modernidade, haja vista a catalogação ser um recurso estilístico original desse gênero literário, e do qual Solha se apropria para colar fragmentos e dar a ver um policromático tecido de relações.

Feitas essas reflexões acerca dos tipos de figuras (das históricas às mitológicas, das religiosas às literárias/cinematográficas) mais proeminentes nos relatos épicos em tela, passamos, agora, a outro tipo de figuras históricas, os artistas, que, assim como os escritores, devido ao grande número e à variedade, merecem uma categoria (com seus múltiplos segmentos) e um quadro à parte:

Artistas		
<i>Trigal com Corvos</i>	<i>Marco do Mundo</i>	<i>Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus</i>
Brahms, Gershwin, Carlos Gomes, Verdi, Villa-Lobos, Stravinsky, Beethoven, Hermeto, Chico Viola, Sibelius, Tchaikowsky, Salieri, Amadeus (Mozart), John Cage, Saint-Saens, Ernesto Nazaré, Bernstein, Puccini, Rachmaninoff, Alfredo da Rocha Viana Filho (Pixinguinha), Bach (compositores/maestros); Miró, Frá angélico, Iberê Camargo, De Kooning, Oskar Kokoshka, Monet, Miguelângelo, Di Cavalcanti, Bosch, Canaletto, Man Ray, Dali, Van Gogh, Munch, Velázquez, Daguerre, Eckhout, Hopper, Lautrec, Giacometti, Martin Kippenberger, Leonardo (da Vinci), Warhol, Pollock, Portinari, Caravaggio, Klee, Lasar Chagall, El Greco, Lucio Fontana, Picasso, Turner, Calder, Van Eyck, Altdorfer, Joseph Albers, Brueghel, Charles Pequin, Kandinsky, Dunoyer de Segonzac, Eduardo Rosales, Volpi, Valentim, Daumier, Gustavé Doré (pintores); Miró, Miguelângelo, Picasso, Rodin, Aleijadinho, Sluter, El	Mahler, Copland, Gershwin, Stravinski, Rachmaninoff, Strauss, Sivuca, Bach, Marlos Nobre, Miklós Rózsa, Chico Viola, Korsakov, Villa-Lobos, Beethoven, Handel, Dobrynin, Bernstein (compositores/maestros); Manet, Monet, Chagall, Fred Svenden, Van Gogh, Mantegna, Kandinski, Tiépolo, La Tour, Lúcio Fontana, Miguelângelo, Leonardo (da Vinci), Botticelli, Rubens (pintores); Cellini, Modigliani, Fred Svenden, Lúcio Fontana, Rodin, Miguelângelo (escultores); Oscar de la Renta, Chapman (designers), Eisenstein, Kubrick, Truffaut, Fellini, Laurence Oliver, Polansky (cineastas/ diretores cinematográficos); Nijinski, Nureiev (bailarinos); Caetano, Gal, Chico Viola, Lennon (cantores, músicos, intérpretes); Laurence Oliver, Shakespeare, James Dean, Marlon Brando, Burbage (atores); Antoni Gaudí i Cornet, Calícrates e Ictino, Domènech e Montanes (arquitetos); Palissy (ceramista);	Rameau, Johan Sebastian Bach, John Cage, John Adams (compositores/ maestros); Miguelângelo, Leonardo (da Vinci), Hokusai, Monet, Picasso, Braque, Rubens, Renoir, Johannes Vermeer, Bruegel, Bosch (pintores); Miguelângelo, Picasso, Da Vinci, Braque (escultores); Antônio Gaudério (fotógrafo); Orson Welles, Bergman, Clouzot, Truffaut, Almodóvar, Bergman, Mel Gibson, Spielberg, Kleber, Gláuber, Fellini (cineastas/ diretores cinematográficos); Fokine, Bob Fosse (bailarinos); Richard Burton, Wagner Moura, Sérgio Cardoso, Peter O'Tolle, Mel Gibson, Olivier, Branagh, Gene Kelly, Groucho, James Dean (atores)

Greco, Lucio Fontana, Calder (escultores), Man Ray, Kertész, Cartier-Bresson, Sebastião Salgado (fotógrafos); Louis Comfort Tiffany (designer); Frank Capra, Mário Peixoto, Eisenstein, Orson Welles, Warhol, Spielberg, Fellini, Milos Forman, Godfrey Reggio e Dziga Vertov e Koyaanisqatsi, Buster Keaton, Griffith, Saura, John Huston (cineastas/ diretores cinematográficos); Pávlova, Nijinsky, Isadora Duncan, Nureyev (bailarinos); Caruso, Chico Viola, John Lennon, Marilyn, Rubinstein, Billie Holliday, Maestro Kaplan, Jimmy Hendrix, Elvis Presley, Elis Regina, Janis Joplin, Pound, Pavarotti, Callas (cantores, músicos, intérpretes); Gustavé Doré, Di Cavalcanti, Alex Raymond, Esteban Maroto, Katsuhiro Otomo, Will Eisner, Crepax, All Capp, Pepe Moreno, Milo Manara, Basquiat (desenhistas, ilustradores); Shakespeare, Artaud, Buster Keaton, Orson Welles, Gary Cooper, Klimt Eastwood, Milos Forman, John Huston, Sophia Loren, Cacilda Becker, Marilyn (atores)	Cildo Meireles, Arthur Bispo do Rosário (artistas plásticos)	
--	--	--

Tabela 4: Referências a artistas na trilogia.

Novamente, quando observamos a quantidade de elementos hétero-referenciados no *Trigal*, nos damos conta da profusão de itens que constituem esse livro. Embora praticamente todas as subcategorias trazidas na Tabela 4 tenham representantes em cada texto da trilogia, é expressivo o painel delineado na primeira obra da tríade solhiana, mostrando, por conseguinte, que, no que se refere à arte, o *Trigal* investe tanto na concepção artística como fator inerente à capacidade humana, como situa explicitamente o diálogo interartístico para que a obra por fazer e feita, ao final, incorpore a marca do trabalho realizado, o logro do ofício, como tantos outros também conseguiram. Essa categoria, ao nomear figuras de variados campos artísticos, torna o relato ao mesmo tempo um tecido de referências clássico e popular, antigo e contemporâneo, sofisticado e singelo, mas, sobretudo, heterogêneo devido à comunhão entre as esferas, como é característico dos tempos pós-modernos.

Optamos, mais uma vez, pela quantificação das referências na trilogia, o que nos leva a algumas considerações que evidenciam e explicam a recorrência, o número e a especificidade

das subcategorias que registramos sob o título genérico e abrangente de “Artistas”. A seguir, apresentamos a tabela com a descrição numérica por obra e, posteriormente, a nossa análise:

Artistas (quantidade)								
	compositores/ maestros	pintores	escultores	cineastas/ diretores de cinema	bailarinos	atores	cantores, músicos, intérpretes	outros
<i>Trigal com Corvos</i>	21	46	9	15	4	11	14	16
<i>Marco do Mundo</i>	17	14	6	6	2	5	4	11
<i>Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus</i>	4	11	4	11	2	10	-	1

Tabela 5: Exposição numérica dos elementos da categoria “Artistas”, por subcategoria, em cada obra.

Fazendo o cálculo do total de elementos, por obra, temos o *Trigal* com 136 referências a artistas; o *Marco* com 65; e o *Tractatus* com 43, o que demonstra que o primeiro livro tem duas vezes mais referentes artísticos do que o segundo, e três vezes mais que o terceiro (e a conclusão preliminar é que o último livro da tríade explora bem mais o simbólico com as personagens do que o histórico com outros tipos de figuras, o oposto do que ocorre no primeiro, cuja ênfase recai sobre a arte). Essa abundância, como já apontamos, deve-se ao fato de a escritura épica do *Trigal* estar alinhada ao mito da criação literária, em particular, e artística, em geral, como se percebe na estrofe abaixo, relacionada à potencialidade humana voltada à composição de objetos estéticos:

A Morte
enquanto isso
cria “O Corvo”
de Poe
e o “Cria Cuervos”
de Saura.
Cria o “Drácula”
“Hamlet”
“Frankenstein”
além de outros livros bons de ler
como o de Augusto dos Anjos
e os de Charles de Baudelaire

(SOLHA, 2004, p. 69).

Edgar Allan Poe e seu “O Corvo”, Carlos Saura e seu *Cria Cuervos*, além de Augusto dos Anjos e Charles de Baudelaire aparecem frente às obras *Drácula*, de Bram Stoker, *Hamlet*, de Shakespeare, e *Frankenstein*, de Mary Shelley. Diz-se, nos versos iniciais, que “A Morte [...] cria”, como se o processo irreversível de cessamento das atividades biológicas impelisse os/as artistas, ou melhor, os homens, à criação. Com isso, por saberem da transitoriedade da

vida, sobressai neles o desejo de, pela arte, vencerem a morte, fazendo com que a posteridade possa desfrutar dos artefatos produzidos pelo engenho daqueles que se habilitam a criar.

Voltando à Tabela 5, os elementos da subcategoria “outros” referem-se aos que, na Tabela 4, são designers (Louis Comfort Tiffany), ceramistas (Palissy), fotógrafos (Man Ray, Kertész, Cartier-Bresson, Sebastião Salgado, Antônio Gaudério), arquitetos (Antoni Gaudí i Cornet, Calícrates e Ictino, Domènech e Montanes), artistas plásticos (Cildo Meireles, Arthur Bispo do Rosário), desenhistas e ilustradores (Gustavé Doré, Di Cavalcanti, Alex Raymond, Esteban Maroto, Katsuhiko Otomo, Will Eisner, Crepax, All Capp, Pepe Moreno, Milo Manara, Basquiat). Os diferentes campos aqui elencados – designer, fotografia, arquitetura, artes plásticas, desenho, cerâmica – mostram a abrangência de áreas em que a pulsão criativa humana se envereda. Os artistas, por sua vez, ganham visibilidade por, através do enfrentamento que demanda o uso das habilidades, alçarem o Graal, inscrevendo-se na história.

Ressaltamos o expressivo número de pintores citados no *Trigal*, 46, o que dialoga diretamente com a relação estabelecida entre esse épico solhiano e a obra homônima de Van Gogh. Esse contato entre Solha e os pintores, através da referência a eles, traz, para o relato, a impressão de que a pintura está influenciando diretamente o quadro literário pintado pelo paraibano, uma vez que a escrita por vezes se confunde com as pinceladas, ou, ainda, por ser o *Trigal* solhiano uma representação metafórica do ato de criar. Dentre as figuras que aparecem, as mais populares são Monet, Miguelângelo, Bosch, Dali, Munch, Velázquez, Da Vinci, Portinari, Caravaggio, Gustavé Doré, Manet, Botticelli e Renoir, em meio a um catálogo extenso de outros pintores. É relevante trazer mais uma vez a incursão de Solha pelo campo da pintura, com mais de duzentas telas, muitas delas expostas ao longo da sua carreira. Essa comunicação interartes, representativa desse multiartista, é emblemática dos conhecimentos de mundo que formularam a técnica de tessitura literária de um escritor que faz dos seus textos verdadeiros mosaicos, desenhos multifacetados, um organismo frankensteiniano.

Outros tipos de artistas aparecem para reforçar a ideia de que, em arte, o que não se consegue é aquilo que nunca foi tentado. Compositores e maestros – Brahms, Verdi, Villa-Lobos, Beethoven, Chico Viola, Tchaikowsky, Mozart, Rachmaninoff, Pixinguinha, Bach, Stravinski, Strauss; escultores – Miró, Miguelângelo, Picasso, El Greco, Rodin, Aleijadinho, Lucio Fontana, Cellini, Modigliani, Da Vinci; cineastas e diretores de cinema – Eisenstein, Orson Welles, Warhol, Spielberg, Fellini, Buster Keaton, Griffith, Saura, Kubrick, Truffaut, Polansky, Clouzot, Almodóvar, Kleber, Gláuber; bailarinos – Pávlova, Nijinsky, Isadora Duncan, Nureyev, Fokine, Bob Fosse; cantores, músicos e intérpretes – Caruso, Chico Viola,

John Lennon, Marylin, Billie Holliday, Jimmy Hendrix, Elvis Presley, Elis Regina, Janis Joplin, Pavarotti, Caetano, Gal, Callas; e atores – Shakespeare, Buster Keaton, Orson Welles, Sophia Loren, Marylin, James Dean, Marlon Brando, Richard Burton, Wagner Moura, Sérgio Cardoso, Peter O'Tolle, Mel Gibson, Gene Kelly.

Diante dos referentes da categoria “Artistas”, nota-se que alguns deles participam de mais de uma subcategoria, por apresentarem afinidades com campos afins ou por exercerem diferentes funções na produção artística, sendo versáteis na utilização dos seus “dons”. É o caso, por exemplo, de Miguelângelo, Picasso, Da Vinci, Fred Svenden e Lúcio Fontana, que aparecem como pintores e escultores; Chico Viola, compositor e intérprete brasileiro; Orson Welles, Mel Gibson e Buster Keaton, diretores e atores de cinema, ou Warhol, que foi pintor e diretor; Gustave Doré, que foi pintor e desenhista; e Pound, que, além de escritor, era músico.

Acerca dessa catalogação, algo fica claro como procedimento vinculado à estética pós-moderna: “Este novo arranjo obtém-se ordinariamente mediante a conexão de séries de dados tidos até então como independentes. Pode-se chamar imaginação esta capacidade de articular em conjunto o que assim não estava” (LYOTARD, 2009, p. 93). Esse tipo de organização, baseada em elos comuns, em fios comunicantes, busca na enciclopédia do homem atual todos os referentes que lhe vêm à mente, atando-os, criando novos arranjos e novos conjuntos de elementos. Trata-se de investimento em pesquisa e bastante engenho para, por meio da astúcia e da imaginação criativa, conseguir transformar itens por vezes tão distantes no tempo-espaço em matéria épica, e é isso que, como estamos mostrando, Solha consegue em suas epopeias.

A próxima categoria, depois dos “Artistas”, é “Obras”, abundante em referências:

Obras		
<i>Trigal com Corvos</i>	<i>Marco do Mundo</i>	<i>Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus</i>
<i>Hamlet, Light in August, Antes que me Esqueça(m), Guerra e Paz, Morte em Veneza, Jogo da Amarelinha, Escola de Mulheres, A volta ao mundo em oitenta dias, A volta ao dia em oitenta mundos, A guerra dos mundos, O Corvo, Eneida, Fausto, Os Buddenbrooks, Ana Karenina, Ilíada, Divina Comédia, Doze trabalhos de Hércules (literárias); Guernica, Trigal com Corvos, O grito, Las Meninas, Gioconda, El Caballero de La Mano en el Pecho, Branco no branco, Temerário, Vazio de Ideias, A vida é uma merda, Jardim das Delícias, Les Demoiselles</i>	<i>A megera domada, Mercador de Veneza, As alegres comadres de Windsor, Dois cavaleiros de Verona, Tito Andrônico, Hamlet, Coriolano, Macbeth, Henrique IV, V, VI, VIII, Ricardo II, III, Reis Lear e João, Trabalhos de amor perdidos, Muito barulho por nada, Romeu e Julieta, Antonio e Cleópatra, Troilo e Créssida, Os Sertões, Vedas, Romance d'A Pedra do Reino, Dez Dias que Abalaram o Mundo (literárias); Mona Lisa, Graciosas Graças, (pinturas); Estátua de Perseu, Autorretrato (escultura); Guerra nas Estrelas, Romemary, La Città</i>	<i>Ulisses, A Guerra dos Mundos, Os Miseráveis, Ilíada, Macbeth, Os Sertões, Três Tristes Tigres (literárias); Mona Lisa, Criação de Adão (pinturas); Moisés, O Pensador (escultura); Graffiti de Nova Iorque; Muralismo do México; Metropolis, Casablanca, E o Vento Levou, Cidadão Kane, E. T., O Mágico de Oz, O Senhor dos Anéis, Odisseia no Espaço (filmes); Nixon na China, Aída, Rienzi, Semirâmide (músicas, óperas); Pássaro de Fogo, Copélia, La Fille Mal Gardée, Morte do Cisne (ballet)</i>

<i>d'Avignon, Casal Arnolfini, Batalha de Alexandre e Dario em Isso</i> (pinturas); <i>Pensador, Moisés, Vitória da Samotrácia</i> (esculturas); <i>A Bela Moleira, Mon Oncle, Nascimento de uma Nação, E o vento levou, Lawrence da Arábia, Amadeus, Metrópolis, Fantasia, Você já foi à Bahia?, Mary Poppins, Uma cilada para Rober Robbit, O Senhor dos Anéis, Tron, Nosferatu, Cria Cuervos, Amarcords, Blade Runner, 1984, 2001, Cidade de Deus, O Homem com a Câmera</i> (filmes), <i>Lost Cloud, Êxodos</i> (fotografias); <i>Nessum Dorma, I can get no satisfaction, 5ª Sinfonia de Mahler, Ópera Sansão e Dalila, Concerto n. 21 para Piano e Orquestra, Agnus Dei, Lacrimosa, Réquiem</i> (músicas, óperas)	<i>delle Donne, Outubro, Lawrence da Arábia</i> (filmes); <i>Gloria in Excelsis, Solo de flauta Syrinx, Oratório Messias, Sinfonia Fantástica, Tocata e Fuga em Ré, Polonaises, Rhapsody in Blue</i> (músicas, óperas); <i>Lago dos Cisnes, Sherazade</i> (ballet); <i>Babel</i> (instalação); <i>Manto da Apresentação</i> (vestimenta)	
--	--	--

Tabela 6: Obras hétero-referenciadas nas três obras épicas de Solha.

Como se pode notar, a lista de obras é composta por oito subcategorias – literárias, pinturas, esculturas, filmes, músicas/óperas, ballet, instalação e vestimenta –, além de trazer o Graffiti novaiorquino e o Muralismo mexicano. A incursão na descrição dos objetos artísticos objetiva acrescentar à discussão, assim como fizemos com os escritores, as figuras e os artistas, de que modo Solha interpreta e traduz a profusão de obras ao alcance do homem pós-moderno. Sabemos que a cultura hodierna envolve-se numa práxis consumista, sobredeterminada pelo domínio econômico que rege os conteúdos da existência e que elege o valor e o estatuto dos produtos, inclusive os artísticos. Logo, a diferença entre um romance de Dostoiévski, uma sessão de cinema para assistir a um lançamento ou uma ida ao museu para ver a última exposição pode depender, sobretudo, não de quão valoroso é o objeto, mas, sim, se os consumidores eventuais estão dispostos a pagar, daí a atribuição de sentido à essência do tempo economicamente útil, o dinheiro. Por isso, Eduardo Lourenço, acerca dos ícones culturais exemplares, diz o seguinte:

Os homens realizam os fins superiores das suas vidas como atores e consumidores dessa atividade que encarna em poemas, em romances, estátuas, pinturas, sinfonias, dramas, comédias, filmes, ou apenas em expressões na aparência alheias a finalidades simbólicas, regidas pelo princípio do prazer, como as mil e uma atividades lúdicas (2002, p. 14-5).

Essas atividades lúdicas e suas manifestações em objetos artísticos duráveis – como quadros e esculturas – ou não duráveis – como uma sessão cinematográfica – têm em comum o aspecto lúdico e o princípio da satisfação, na medida em que, através da arte, seja produzindo-

a ou contemplando-a, os homens se realizam. Consequentemente, quando Solha recolhe alguns produtos dos mais variados campos da criação, ele, além de demonstrar que também é produtor, pois seus livros se inscrevem como obra, é consumidor de diversificados fenômenos estéticos. Nesse quesito, ele realiza os chamados fins superiores de sua vida através de um duplo movimento, o da tessitura e o do consumo, uma vez que consegue contemplar e recolher fenômenos artísticos variados e atá-los de modo a simbolizar, de forma lúdica, a fragmentação do mundo, desfrutando dos objetos estéticos que são produzidos e que ele, produtor, nos dá.

Como recurso adotado quando as categorias possuem segmentações, calcular quantos objetos de cada tipo aparecem nas obras nos ajuda a refletir sobre uma possível intenção do escritor na elaboração do texto. Em virtude disso, observemos o quadro abaixo:

	Obras (quantidade)					
	literárias	pinturas	esculturas	filmes	músicas/ óperas	Outras
<i>Trigal com Corvos</i>	18	14	3	21	8	2
<i>Marco do Mundo</i>	25	2	1	5	7	4
<i>Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus</i>	7	2	2	8	4	4

Tabela 7: Quantidade de itens relacionados aos tipos de obras que aparecem em cada livro da trilogia.

Em se tratando do número total de ocorrências, o *Trigal* mais uma vez se destaca, pois contém 66 referências a objetos artísticos, seguido pelo *Marco*, com 44, e pelo *Tractatus*, com 27. Novamente, por estar circunscrita ao tema do primeiro épico da tríade, as categorias “Obras”, “Escritores” e “Artistas” têm, em primeiro plano, a criação artística imbricada na sua substancialidade, isso quer dizer que existe uma relação direta entre a quantidade de elementos dessas categorias e a abordagem feita pelo *Trigal com Corvos* no que se refere à angústia criativa do escritor. Ao evocar, reunindo, os itens que podem ajudar a dirimir essa sensação de trabalho árduo, irrealizável, o eu-lírico/narrador/poeta alivia o peso do seu ofício, porque percebe que aqueles que fazem, que conseguem, deixam, na história, suas marcas em forma de objetos estéticos aos quais algum valor é atribuído. Exemplo dessa evocação é a estrofe que trazemos para indicar a conexão entre autores e obras, no contexto do *Trigal*:

Raro é alguém como Velázquez
que encerra com “Las Meninas”
ou Proust
no “Em busca do Tempo Perdido”.
Melhor ainda o caso de Rimbaud
que abandonou a poesia aos 21 anos
ciente de que jamais superaria “Uma
Estação no Inferno” ou “Iluminações”
(SOLHA, 2004, p. 13).

Velázquez, com sua tela *Las Meninas* (1656), Proust, com seu romance *Em busca do Tempo Perdido* (1913), e Rimbaud, com suas duas obras poéticas, *Uma Estação no Inferno* (1873) e *Iluminações* (1886), representam, no caso acima, artistas que encerraram suas carreiras com obras-primas. O homem carece de trabalhos geniais para compreender a Natureza como um fluxo irrevogável, do qual resulta a morte, mas tem a certeza de que esta pode ser ultrapassada pela perenidade dos artefatos artísticos. Nesse caso, mesmo ao darem por concluída a missão de criar, ou a vocação, o dom, resta-lhes – aos três artistas citados anteriormente e, por extensão, aos que se tornam reconhecidos – a popularidade, a fama, mediante a celebração do valor que é atribuído às suas obras.

Os tipos de obras mais citados na trilogia são as literárias, com 50 ocorrências ao todo, e as fílmicas, com 34. Ilustrando as primeiras, temos vários textos shakespearianos - *A megera domada*, *Mercador de Veneza*, *As alegres comadres de Windsor*, *Dois cavaleiros de Verona*, *Tito Andrônico*, *Hamlet*, *Coriolano*, *Macbeth*, *Henrique IV*, V, VI, VIII, *Ricardo II*, III, *Reis Lear* e *João*, *Trabalhos de amor perdidos*, *Muito barulho por nada*, *Romeu e Julieta*, *Antonio e Cleópatra*, *Troilo e Créssida*; além de *Guerra e Paz* e *Ana Karenina* (de Tolstói), *Light in August* (de William Faulkner), *Morte em Veneza* (de Thomas Mann), *Escola de Mulheres* (de Molière), *A volta ao mundo em oitenta dias* (de Júlio Verne), *A guerra dos mundos* (de Wells), *Eneida* (de Virgílio), *Fausto* (de Goethe), *Ilíada* (de Homero), *Divina Comédia* (de Dante), *Os Sertões* (de Euclides da Cunha), *Vedas* (literatura indiana antiga), *Romance d'A Pedra do Reino* (de Ariano Suassuna), *Ulisses* (de James Joyce) e *Os Miseráveis* (de Victor Hugo). Ilustrando, agora, as obras de arte fílmica, temos: *A Bela Moleira*, *Nascimento de uma Nação*, *E o vento levou*, *Lawrence da Arábia*, *Metropolis*, *Fantasia*, *Você já foi à Bahia?*, *Mary Poppins*, *O Senhor dos Anéis*, *Nosferatu*, *Cria Cuervos*, *1984*, *Cidade de Deus*, *Guerra nas Estrelas*, *Casablanca*, *Cidadão Kane*, *E. T.*, *O Mágico de Oz*, *Amadeus* e *Uma Odisseia no Espaço*.

Além dessas, a referência a músicas e óperas também é expressiva: *Nessum Dorma*, de Pavarotti; *I can get no satisfaction*, da banda The Rolling Stones; *5ª Sinfonia* de Mahler; *Ópera Sansão e Dalila*, de Saint-Saëns; *Concerto n. 21 para Piano e Orquestra*, *Agnus Dei*, *Lacrimosa* e *Réquiem*, de Mozart; *Gloria in Excelsis*, de Vivaldi; *Solo de Flauta Syrinx*, de Debussy; *Oratório Messias*, de Handel; *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz; *Tocata e Fuga em Ré*, de Bach; *Polonaises*, de Chopin; *Rhapsody in Blue*, de Gershwin; *Nixon na China*, de John Adams; *Aída*, de Verdi; *Rienzi*, de Wagner; e *Semirâmide*, de Rossini. As pinturas também têm seu espaço na configuração do imaginário artístico esboçado na trilogia: *Guernica* e *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso; *Trigal com Corvos*, de Van Gogh; *O grito*, de Munch; *El Caballero de*

La Mano en el Pecho, de El Greco; *Branco no branco*, de Joseph Albers; *Temerário*, de Turner; *Vazio de Ideias*, de Martin Kippenberger; *Jardim das Delícias*, de Bosch; *Gioconda* ou *Mona Lisa*, de Da Vinci; *Graciosas Graças*, de Rubens; e *Criação de Adão*, de Miguelângelo.

O que elencamos na subcategoria “outros” são a fotografia *Lost Cloud* e o livro de fotografias *Êxodos*, respectivamente de Andre Kertész e Sebastião Salgado; os balés *Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky; *Sherazade*, de Rimsky-Korsakov; *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky; *Copélia*, de Saint-Léon, Nutter e Delibes; *La Fille Mal Gardée*, de Dauberval; e *Morte do Cisne*, de Fokine; além da instalação *Babel*, do artista plástico Cildo Meireles, *Estátua de Perseu*, de Antonio Canova, e *Autorretrato (de El Cid)*, de Marceliano Santamaría; e, por fim, o *Manto da Apresentação*, vestimenta de Arthur Bispo do Rosário.

São essas – além de algumas outras que estão na Tabela 6 – as obras de arte que compõem a tríade, configurando-se como elos entre o conhecimento enciclopédico de Solha e a matéria épica de cada metaepopeia e criando uma ambientação para o desenvolvimento da temática, visto que a relação “eu-mundo-homem” é, como defendemos, a síntese ontológica correspondente às variadas facetas da existência expostas no conjunto, registrando a multiplicidade que passa do histórico ao mítico, do artístico ao mundivivencial. Por conseguinte, o recurso da hétero-referenciação, atrelado ao catálogo, nos revela, pois, um retrato holístico, fundamentado numa abordagem ampla acerca da arte, da cultura, da sociedade, do homem, do mundo, e tudo isso em três obras baseadas no princípio da construção, mecanismo assim definido por Adorno:

A construção arranca os elementos do real ao seu contexto primário e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma unidade, tal como lhes foi imposta heteronomamente a partir de fora e que não menos se lhes infunde no interior. A arte, através da construção, gostaria desesperadamente de se libertar, pela sua própria força, da sua situação nominalista, do sentimento do contingente, e de atingir a envoltória do obrigatório, o universal (s. d., p. 72).

O que temos falado sobre a hétero-referenciação e sobre a composição literária pós-moderna é afim à definição de construção de Adorno: os elementos do real são deslocados para um novo contexto (texto), o que faz com que se tornem intratextualizados e sejam, portanto, ressignificados. Com isso, a arte tencionaria a liberdade e a universalidade, para além do puro nominalismo e da contingência, uma vez que as possibilidades de abertura para novas esferas – como a comunicação interartes, o primado dos procedimentos construtivos, a dissolução dos materiais – levariam a novos resultados e efeitos, muitas vezes não previstos pelo sujeito artístico, capaz da “submissão evidente não só de tudo o que lhe vem a partir de fora, mas

também de todos os seus momentos parciais imanentes” (ADORNO, s. d., p. 72). Ainda na construção, ou melhor, na arte que se baseia nesse fundamento artístico, nesse tipo de montagem, cada referente tem algo a dizer, pois traz em si o aspecto enigmático da linguagem, e isso, na integração de cada elemento pela instância superior do todo, força a uma coerência de sentidos que desvenda, consequentemente, o enigma e o transforma em ascese ontológica da linguagem, por meio da qual transgride-se o aqui-agora da existência.

Por falar em transgredir o aqui, a trilogia metaepopeica em tela é um exemplo de como a globalização intercomunica lugares, o que ocorre por não haver limitação a um único espaço, acarretando uma hiperespacialidade, em que o lugar poderia ser o aqui do leitor enquanto as referências trazidas nos livros seriam a imagem de um “além de”, um “toda parte”. No quadro abaixo, procedemos à recolha e à reunião desses elementos locativos, para elaborar a dimensão global no que tange ao aspecto geográfico nesses poemas:

Topografia		
<i>Trigal com Corvos</i>	<i>Marco do Mundo</i>	<i>Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus</i>
Himalaia, Holanda, Terra, Lua, Marte, Foz do Iguaçu, China, Grand Canyon, Manhattan, Arizona, Monument Valley, Saturno, Grande Canal de Veneza, Moscou, Museu do Prado, Sol, Vietnã, Iraque, Bagdá, Malvinas, Toledo, Tajo, Tebas, Madri, Brasil, Berlim, Vahala, Olinda, Troia, Dresden, João Pessoa, Escorial, Hiroshima, Sorocaba, Minas, Etna, Tchecoslováquia, União Soviética, Júpiter, Ponte de Alcântara, Moulin Rouge, Museo Picasso, Luxor e Carnac, Terceiro Reich, Casón del Buen Retiro, Banco do Comércio, São Paulo, Banco do Brasil, Paraíba, Stonehenge, Alpes, Países Baixos, Haarlem, Naarden, Middelharnis, Bangladesh, Sri-Lanka, Laos, Buenos Aires, Aracataca, Haifa, Saragoça, Atlanta, Rio de Janeiro, Templo Devi Jagadamba, Coliseu, Gotham City, Reichstag, Abrantes, Amazônia, Torre de Pisa, Anticitera, Horto, Jericó, Egito, Hiroshima e Nagasaki, Sodoma e Gomorra, Nazca, Bréscia, Itália, Laos, Vientiane, Luang Prabang, Catedral de Colônia, Estrada de Damasco, Afeganistão, Palestina, Croácia, Sudão, Aparecida do Norte, Ganges, Copacabana,	Foz do Iguaçu – Garganta do Diabo, The Angel Falls – Venezuela, Mormionda, Paris, Jardins Suspensos da Babilônia, Igreja de Santo Inácio, Eldorado, Catedral de Bordéus, Coliseu, Mandchúria, Tchecoslováquia, Boêmia, Baviera, Nápoles, Prússia, Sardenha, Gran Via, Sereníssima Veneza, União Soviética, Vale do Urubamba, Machu Picchu, Ollantaytambo, Flandres, Piazza di San Marco, Málaga, Cueva de Menga, Mar Vermelho, Moravia, Camelot, Capela Sistina, Portal dos Jerónimos, Burj Khalifa, Petronas Towers, Jin Building, Sears Tower, Quinta Avenida, La Cinecittà, MoMa, Prado, Versalhes, Stonehenge, Britânico, Guggenheim, Thyssen-Bornemisza, Louvre, Rijksmuseum, Borghese, Hermitage, Tate, National Gallery, Uffizi, gliptoteca do Império Romano, Museus Vaticanos, Marrakesh, Bagdá, Escolas de Maiorca, Gênova, Ancona, Veneza, Sagres, Brasil, Sainte-Chapelle, Basílicas de San Giovanni in Laterano, San Paolo Fuori le Mura, Catedral de Nápoles, Canal da Mancha, Igreja de Saint-Denis, San Felice de Siracusa, Saint-Germain de Tolouse, a dos Apostoli, Rosslyn	Ílion, Via Ápia, Roma, Cápuia, Pompeia, Taiwan – Formosa, Quefrem e Miquerrinos, Assuan, Túmulo de Ramsés, Espanha – Madri, Veneza, Viterbo, Sant’Iago, La Cruz, Zaragoza, Ártico e Antártico, Zambeze, Nicarágua, Grécia, Itália, Sicília, Sardenha, Córsega, Dedo de Deus – Serra dos Órgãos, Galinha choca – Quixadá, Pão-de-Açúcar – Urca, Ceará, Saara, Colón, América, Lua, Colônia, Lapônia, Nova Iorque, Paris, Nazaré, Falha de San Andreas – San Francisco, Ho-Chi-Minh, China, Fuji, Gare de Saint-Lazare, Catedral de Florença, Cúpula de São Pedro – Vaticano, De São Paulo – Londres, Capitólio Americano, Vietnã, Globe Theatre, Marte, Iraque, Eleia, Trafalgar Square, Washington, João Pessoa, Assunção, Paraguai, Brasil, Argentina, Uruguai, Templo de Ártemis – Éfeso, Colorado, Agrigento, Coliseu, Constantinopla – Bizâncio – Império Otomano – Istambul, Wall Street, Saint Patrick, Urais, Calvário, Corcovado, Arquipélago do Adriático, Judeia, Altamira, Lascaux, Luxor, Carnac, Gliptoteca de Copenhague, Florença, Louvre, Sistina, Carrara,

África, Ceará, Saara, Tóquio, Alambra	Chapel, Santa Sofia, Santa Croce in Gerusalemne, Santa Maria di Trastevere, Arcos de San Marco, San Silvestro-in-capite, Santa Maria Maggiore, Calvário, Atlanta, Havana, Atenas, Troia, Reeves, Big Ben, USP, Kandahar, Argentina, Herzegovina, Suíça, Escola de Cinema de Lisboa, Equador, Monte Santo, Ouricuri, Auschwitz, Treblinka, Scuola Leonardo da Vinci, Torre de Pisa, Ruckers-Taskin, Londres, Austerlitz, Troia, Israel, Palácios de Inverno, Táuride, Mariinsky, Fortaleza Pedro e Paulo, Circo Moderno, Teatro Alexandrinsky, Riga, Petrogrado, Helsinque, Versalhes, Tel-Aviv, Meca, Berlim, Rio, Clouds Hill, Nova Iorque, Granada, Muro das Lamentações, Guadalupe, Caravaggio, Aparecida, Sicília, Meteora, Flandres, Fazenda Tormentos, Rio Tibre, Fátima, Lourdes, Medjugorje, Loreto, Czetoshowa	Terceiro Reich, Ilhéus, Jordão, Babilônia, Partenão, Jerusalém
---------------------------------------	---	--

Tabela 8: Elementos relacionados a lugares citados nos livros da trilogia.

Elencamos sob o título “Topografia” diferentes tipos de elementos, segmentados em onze categorias, a saber: cidades (Sorocaba, Caravaggio, Fátima, Lourdes, Medjugorje, Meca, Loreto, Czetoshowa, Aparecida do Norte, Granada, Nova Iorque); igrejas e templos sagrados (Muro das Lamentações, Sainte-Chapelle, Basílicas de San Giovanni in Laterano, San Paolo Fuori le Mura, Catedral de Nápoles, Igreja de Saint-Denis, San Felice de Siracusa, Saint-Germain de Tolouse, a dos Apostoli, Rosslyn Chapel, Santa Sofia, Santa Croce in Gerusalemne, Santa Maria di Trastevere, San Silvestro-in-capite, Santa Maria Maggiore); museus (MoMa, Prado, Versalhes, Britânico, Guggenheim, Casón del Buen Retiro, Thyssen-Bornemisza, Louvre, Rijksmuseum, Borghese, Hermitage, Tate, National Gallery, Uffizi, gliptoteca do Império Romano, Museus Vaticanos); astros (Terra, Lua, Marte, Saturno, Sol, Júpiter); países (Holanda, China, Egito, Itália, Laos, Suíça, Croácia, Sudão, Brasil, Paraguai, Argentina, Uruguai, Equador, Espanha); capitais (Jerusalém, Madri, Berlim, João Pessoa, Roma, Istambul, Pernambuco, Atenas, Assunção, Havana, Copenhagen); acidentes geográficos (Himalaia, Ganges, Grand Canyon, Canal da Mancha, Arquipélago do Adriático, Falha de San Andreas, Rio Tibre, Corcovado, Etna, Garganta do Diabo, The Angel Falls); monumentos e atrações turísticas (Torre de Pisa, Big Ben, Ponte de Alcântara, Moulin Rouge, Globe Theatre, Partenão, Quinta Avenida, Trafalgar Square, Pão-de-Açúcar); prédios (Capitólio Americano, Burj

Khalifa, Petronas Towers, Jin Building, Sears Tower); lugares bíblicos (Horto – de Getsêmani –, Jericó, Sodoma e Gomorra, Estrada de Damasco, Palestina, Mar Vermelho, Calvário, Nazaré, Judeia, Jordão, Babilônia); e instituições (Banco do Comércio, Banco do Brasil, Escolas de Maiorca, Gênova, Ancona, Veneza e Sagres, USP, Escola de Cinema de Lisboa, Scuola Leonardo da Vinci).

Trigal com Corvos totaliza 98 ocorrências de elementos espaciais; *Marco do Mundo*, por sua vez, 136; e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus*, 100. A referência geográfica é mais expressiva no segundo épico solhiano devido ao centramento, como já está no título, no mundo. Na trilogia, situar diferentes tipos de lugares confere ao relato uma hiperespacialização, em que cada referente traduz-se como parte do todo universal, com suas histórias, seus mitos, seus valores culturais, além de assegurar, muitas vezes, o caráter identitário dos indivíduos. Trata-se de um tipo de mutação já percebida por Fredric Jameson, quando fala do hiperespaço pós-moderno, aquele que “por fim ha logrado transcender las capacidades del cuerpo humano individual de situarse, de organizar perceptualmente su entorno inmediato y cartografiar cognitivamente su posición en un mundo externo cartografiable”²⁰ (1996, p. 62). Isso significa dizer que o homem, em contraste com o que o rodeia, consegue, principalmente por meio das redes de comunicação, firmar posições além fronteiras, cartografando-se e cartografando o mundo, para além do lugar fixo e em direção ao espaço.

Compreendemos ser abrangente tratar essa categoria como “Topografia” ou como referências geográficas, em virtude da variedade de itens expostos. Porém, nesse índice catalográfico, o que pretendemos indicar é a pluralidade locativa, seja tratando de planetas ou templos, de atrações turísticas ou monumentos, pois, em algum sentido, tudo isso se nota como componente do espaço terrestre ou galáctico, representando a paisagem e também dando relevo às nossas experiências humano-existenciais. Exemplificando isso com o texto literário, apresentamos a estrofe a seguir, retirada do *Marco*:

Chegam
pra compor,
na Torre,
vários andares,
as extintas Mandchúria, Tchecoslováquia e Boêmia,
com seus lares,
bares,
bazares,
altares e lupanares,
mais eliminados reinos da Baviera, Nápoles, Prússia e Sardenha

²⁰ “por fim tem tentado transcender as capacidades do corpo humano individual de situar-se, de organizar perceptivelmente seu entorno imediato e cartografar cognitivamente sua posição num mundo externo cartografável” [Tradução nossa].

além da Sereníssima Veneza do grande pintor Mantegna,
das repúblicas Liguriana e Cisalpina,
de exótica luz bizantina,
dos impérios Khazar e Romano,
Austriaco e Otomano,
a egípcia trinca – maia, asteca e inca – mais a União Soviética
(SOLHA, 2012, p. 19).

“Torre” e “vários andares” – o todo e suas partes – referem-se, no contexto do segundo épico solhiano, ao lugar em que se aglutinam os elementos, isto é, o Marco. Na montagem do espaço, são trazidos, além da antiga Tchecoslováquia, a região da Mandchúria e da Boêmia, com seus lares, bares, bazares, altares e lupanares (aqui, espaços físicos comuns caracterizam os Estados). Percebemos que o elo entre os itens hétero-referenciados é a extinção de reinos, impérios e repúblicas, como Baviera, Nápoles, Prússia, Sardenha, Sereníssima Veneza, as Repúblicas Liguriana e Cisalpina, os impérios Khazar, Romano, Austriaco e Otomano, incluindo ainda as civilizações maia, asteca e inca, do período pré-colombiano na América. Tudo isso cabe em alguns andares da Torre, essa construção de proporções colossais, que, verticalmente, toca o infinito, entendido por Kant como o “absolutamente (não apenas comparativamente) grande. Comparado com ele, tudo o mais (da mesma espécie de grandezas) é pequeno” (2010, p. 100). Daí que, pela assimilação dos referentes espaciais, extintos ou atuais, não importando também sua dimensão, se monstruosa como o Grand Canyon, ou simbólica como a Sistina, o Marco se ergue como o espaço sem fim.

Chamamos a atenção para o fato de que aglutinar, na trilogia, diferentes referentes locativos não leva à dominação de uns sobre os outros, nem a uma tentativa de unificação dos fluxos globais em função dos locais. Pelo contrário, ao explorar a diferenciação que é comum ao mundo, gera-se uma visão globalizada do espaço. Nesse sentido, explorar a definição de “lugar”, de Stuart Hall, em contraste com a questão espacial, nos ajuda a compreender a incursão que se faz, hoje, através das práticas pós-modernas que atravessam a relação tempo-espaço: “Os lugares permanecem fixos; é neles que temos ‘raízes’. Entretanto, o espaço pode ser ‘cruzado’ num piscar de olhos - por avião, a jato, por fax ou por satélite” (2011, p. 73). Assim, enquanto o lugar é físico, delimitado, familiar, ligado às identidades dos sujeitos e às práticas sociais que os moldam, o espaço é abstrato, não demarcado por distâncias cartográficas e intuído pela transgressão temporal. Logo, Solha, em sua tríade metaepopeica, não trata de locais, mas de espaços, submetendo-os à compactação de um novo sistema de coordenadas além fronteiras da palavra: tudo está poematicamente à distância de um verso, e a velocidade para chegar a um ou outro ponto é comandada pela leitura.

A última categoria a ser explorada no tocante à catalogação de elementos hétero-referenciados na trilogia solhiana vem na sequência, para direcionar as discussões, agora, a respeito da era industrial moderna e pós-moderna, com sua abundância de invenções e inovações:

Mundo maquínico/objetal		
<i>Trigal com Corvos</i>	<i>Marco do Mundo</i>	<i>Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus</i>
Mercedes Benz Special Roadster 500k, Porsche 911, Ferrari GT, Hispano Suiza Nieuport 1924, TV, fotos, Escada Magirus, Lunik III, maria-fumaça, trem, vagões de minérios, metrô, caça a jato, Titanic, Ford 29, nave, 14-bis, Rolls-Royce, Harley Davidson, cinema, robôs, avião, bonde, automóvel, galeão, Boeing, moto, turbinas, hélices, gramofone, megaguindastes, B-29, helicópteros, laser, satélites, Avião Demoiselle, cinema mudo, máquina de escrever, discos de 78 rotações, esferográfica, caneta tinteiro, LPs, CDs, DVD, VHS, digitador, datilógrafo, contraceptivos, raios-x, portos, aeroportos, metalúrgicas, siderúrgicas, refinarias, arranha-céus, ferrovia, hidrelétricas, portas automáticas, Remington, long-play, eletrodomésticos, Estação de Ferro Sorocabana, Twentieth Century Fox, Discovery Chanel, cyborgs, plataformas para prospecção de petróleo	cento e vinte mil guindastes, noventa submarinos, setecentos mil vapores, gasômetros, câmaras frigoríficas, reservatórios, laboratórios, desvios ferroviários, docas, pontes, turbinas de gigantesca hidrelétrica, serras, toneladas de cargas, trens, caminhões, contêineres, arranha-céus, aqueduto, complexo fabril, minas, bancos, shoppings, restaurantes, hospitais, carretas, metrô, ponte pênsil, gráfica, navio a vapor, bondes, aparelhos de rádio, ciborgue, DVD, câmera, duzentos e quarenta caças, onze mil aviões, seis mil e quinhentos navios, centenas de tanques anfíbios	caça a jato, motos, aquedutos, trem, locomotiva, aviões, automóveis, 3-D, computador, cinema, Cd, Dvd, 14-bis, Titanic, passarola, Tv, Pepsi, Coca, Fiat Lux, helicópteros, elevadores, estações orbitais, bicicleta ergométrica, viagens espaciais, Cadilac, foto, celular

Tabela 9: Lista de elementos relacionados ao mundo maquínico/objetal nas obras da trilogia.

Eis, nesses três livros representativos da contemporaneidade e da globalização, os itens que de algum modo se relacionam com o sistema industrial. Muito já falamos aqui sobre o viés literário, cujo foco recai sobre a criação literária e artística, além de que, ao situarmos escritores, artistas, figuras, obras e espaços, evidenciamos ainda mais a pluralidade de itens encontrados na trilogia solhiana. Um dos eixos básicos da nossa pesquisa é o estético, e por isso as reflexões partem tanto para o lado artístico e de composição das obras; o outro pilar é o da pós-modernidade, nas mais variadas manifestações sociais, humanas, tecnológicas, culturais. Consequentemente, tratando dos avanços e da profusão de materiais que são fruto da produção pós-industrial, dotada de um maquinário específico para o desenvolvimento dos objetos, a categoria “Mundo maquínico/objetal” nos conduz, pelos excursos do Poeta, ao hodierno. Para

Accioly, da Antiguidade até hoje, a postura do poeta frente às mudanças históricas adequou-se a cada período e suplanta, atualmente, as novas configurações pós-modernas:

Mesmo sob a ameaça de um darwinismo às avessas – a extinção da espécie – o poeta, expulso d'A *república* de Platão e com os nomes de vate, bardo, aedo, rapsodo, etc, chega às portas do Terceiro Milênio. Escapando às fogueiras dos inquisidores, aos cárceres dos reis, às torturas dos tiranos, ele conseguiu atravessar o túnel do tempo. Pode parecer estranho, mas na era do rádio-de-pilha, da televisão via satélite, dos computadores de última geração, das sondas espaciais, das canetas tradutoras, o poeta não se sente feito um macaco em loja de louças. Depois de ter suplantado o mago, o xamã, o feiticeiro, o poeta se prepara para suplantar o político, o técnico, o tecnocrata (2001, p. 553).

O mundo muda, o poeta também, essa é a mensagem de Accioly (2001). E o homem muda ao se adaptar, ao evoluir junto com o mundo. Tendo já adentrado as portas da geração atual, depois de escapar às inibições e restrições impostas, chegou a uma era em que convive perfeitamente com os produtos tecnológicos e com as descobertas e os feitos humanos. Não se sente macaco em loja de louças, isto é, não demonstra desajeitamento diante da conjuntura pós-moderna, mesmo porque, passada a inquisição, a negação platônica, os cárceres, como derrotá-lo? E agora, convivendo com a multiplicidade de elos, informações, objetos e comportamentos, resta-nos sobrepujar e combater, quando necessário, as ideologias políticas, técnicas e tecnocratas subjacentes ao montante de discursos veiculados pelos setores que controlam a sociedade, e é aí que a compleição contemporânea deve se insurgir crítica e transgressoramente.

Mais uma vez, trazemos uma categoria ampla, cujos espectros se dissipam por algumas subcategorias, por exemplo: veículos (terrestres – Mercedes Benz Special Roadster 500k, Porsche 911, Ferrari GT, Hispano Suiza Nieuport 1924, maria-fumaça, trem, metrô, tanques anfíbios, Ford 29, Fiat Lux, Rolls-Royce, Harley Davidson, automóvel, moto, caminhões, carretas, locomotiva, Cadillac; aéreos – caça a jato, nave, 14-Bis, avião, bonde, Boeing, B-29, Avião Demoiselle, helicópteros; aquáticos – galeão, Titanic, submarinos); invenções (TV, fotos, raios-x, Escada Magirus, Lunik III, cinema, robôs, turbinas, hélices, gramofone, laser, satélites, cinema mudo, máquina de escrever, discos de 78 rotações, esferográfica, caneta tinteiro, LPs, CDs, DVD, VHS, digitador, datilógrafo, contraceptivos, portas automáticas, serras, Remington, long-play, eletrodomésticos, cyborgs, ponte pênsil, aparelhos de rádio, câmera, 3-D, computador, Pepsi, Coca, passarola, elevadores, bicicleta ergométrica, celular); estruturas (portos, aeroportos, metalúrgicas, siderúrgicas, refinarias, arranha-céus, ferrovia, hidrelétricas, plataformas para prospecção de petróleo, gasômetros, câmaras frigoríficas, reservatórios, laboratórios, desvios ferroviários, docas, minas, pontes, arranha-céus, aqueduto, complexo fabril, bancos, shoppings, restaurantes, hospitais, gráfica, estações orbitais); além de

elementos ligados à construção, como vagões de minérios, megaguindastes, toneladas de cargas e contêineres; da companhia Estação de Ferro Sorocabana, do estúdio de cinema Twentieth Century Fox e do canal de televisão Discovery Chanel.

Mais uma vez, a referência ao mundo arcaico e ao modo como houve a constituição de obras e mitos é salutar, haja vista os objetos mirabolantes, os autômatos e os seres semoventes, todos eles emblemáticos de uma tradição mitológica e artística que vem desde as epopeias gregas e que é reaproveitada por Solha. Diante desse cenário, sabemos que todas as eras foram fascinadas pelos objetos técnicos, o que demonstra a relevância da tecnociência e de uma história global que tendeu ao Logos. No contexto da tríade metaepopeica solhiana, o painel apresentado pelo poeta retrata a existência de uma complexa rede baseada em estruturas, como as elencadas anteriormente, que o mais das vezes são responsáveis pela produção dos bens de consumo de que desfrutamos. As invenções e inovações, como também os veículos de todo tipo, são criados através de descobertas e aprimoramentos que permitem, em geral, uma melhoria na qualidade de vida, ainda que a poluição, o desgaste de matérias-primas não-renováveis, a desigualdade social e o acesso aos bens e serviços sejam facetas perversas dessa industrialização. Nesse aspecto, Milton Santos, ao meditar sobre os efeitos da modernidade tardia, postula que

Vivemos em um mundo complexo, marcado na ordem material pela multiplicação incessante do número de objetos e na ordem imaterial pela infinidade de relações que aos objetos nos unem. Nos últimos cinquenta anos criaram-se mais coisas do que nos cinquenta mil precedentes. Nosso mundo é complexo e confuso ao mesmo tempo, graças à força com a qual a ideologia penetra objetos e ações (2001, p. 171).

Esse mundo complexo e confuso, confusamente percebido, por vezes devido à perpetuação de ideologias neoliberais, assiste ao aumento do número de relações centradas nos objetos produzidos, advindos dos avanços tecnocientíficos. A criação de produtos utilitários, maquímicos e robóticos chegou a um nível em que as coisas se tornam descartáveis, pois exemplares mais modernos não demoram a aparecer. Não nos esqueçamos, por outro lado, da indústria voltada para a nostalgia, que, com ares de antiquário, vende (e não a baixo custo) produtos de épocas passadas, seja para colecionadores ou para sujeitos que valorizam o antigo em detrimento do novo. Esse tipo de indústria fomenta um revivalismo ou um gosto estético que parte da valorização de objetos que a modernidade, com os seus avanços, já substituiu no mercado, mas não extinguiu da vida de indivíduos que cultivam um tipo de afeição pelo passado, afeição esta que a pós-modernidade, com a sua velocidade, tende cada vez menos a imputar na sociedade, haja vista o fator descartável dos produtos.

Além disso, praticamente tudo hoje se consegue, ou os cientistas estão no caminho da consecução, numa busca, quiçá, pelo elixir da longa vida ou da imortalidade. O que tentamos mostrar com a proeminência dos elementos catalogados como maquínicos e objetais, em suma, é a relevância do contexto tecnocientífico para a trilogia, na medida em que, sob o signo da “criação”, tudo se torna a ela conectado, seja a arte ou a indústria. Como o *Trigal*, o *Marco* e o *Tractatus* irrompem de uma estética em que questionar a base dos discursos, da história e da economia é um fundamento, e, destarte, incrustar as obras de elementos relacionados à modernização é uma maneira de contrastar o valor da poesia ao do meio atual:

cresci com parâmetros onde poemas... nada são... comparados a
portos e aeroportos
metalúrgicas
hidrelétricas
siderúrgicas
refinarias
arranha-céus
e... àquela ferrovia..
(SOLHA, 2004, p. 42).

A conclusão do poeta é estarrecedora: poemas, diante da indústria, não são nada, pois não produzem nada material, palpável, útil, o que produzem é intelectual, deleite para poucos, sendo um bem elitista e de valor apenas estético. A regra é simples: se não movimenta o mercado, se não tem valor monetário, perde-se espaço na era dos fluxos financeiros. Ademais, se o parâmetro consiste na produção de artigos de consumo, o que resta ao poeta senão ser o vate de um milênio cada vez mais mecanicista, tecnocientífico e menos humano ou humanizado? Ao contrário do que fez Platão, ao expulsar os poetas da República ideal, o poeta deve fazer parte da sociedade, para nutri-la de consciência e de espírito questionador, fazendo com que o pensamento se sustente em bases menos materialistas e mais filosóficas e humanitárias, enfim para uma educação voltada para a sensibilidade e a valorização da arte.

Mediante essas considerações, podemos dizer que, ao apreendermos categorias gerais, amplas e ao mesmo tempo salutareas para uma compreensão holística das obras solhianas, é sintomático o modo como o “eu-mundo-homem” enquanto síntese se constitui de um variado rol de elementos, indicativos – em conjunto – de uma identidade local e global, dotada de conhecimentos enciclopédicos, sensível na captação e ligação dos referentes hétero-referenciados, criando, com efeito, um catálogo multifário e extenso, que recolhe e une os fragmentos para a montagem do todo, característica pós-moderna de confecção do texto.

3.4 A autorreflexão biográfica

A arte comporta muito de subjetivo, de experiências voltadas para a vivissecção do eu, de estados afetivos, de efusão da substância pessoal, mas não só isso: a análise do mundo exterior funde-se com a do interior e, juntas, vivificam os objetos estéticos com planos de existência englobantes do eu, do mundo e do homem. Mais especificamente no espaço literário que resume o projeto épico solhiano, marca-se uma paulatina modificação do eixo temático, que passa do nível mais subjetivo para o mais objetivo, na composição da trilogia, que, como um conjunto, constitui o seguinte feixe de relações: eu-e-o-homem-diante-do-mundo.

A busca pelo conhecimento de si, dos outros e do mundo leva muitos artistas a se aprofundarem na questão da existência. No caso de Solha, a rememoração atinge o cerne da autoanálise, cuja expressão maior se encontra no *Trigal com Corvos* e se dilui nos outros dois épicos. Nessa obra, a angústia criativa caracteriza a premência do ato de escrever, como que significando o esforço do parto, pulsão de vida, em contraste com a iminência da morte para o escritor em sua declarada deterioração física causada pelo avançar da idade. Tal contexto dialoga com o que diz Carmelo Bonet, para quem “O homem que transfere à arte as vicissitudes de sua vida realiza o milagre de transmutar suas dores em um prazer, mesmo em um prazer doloroso como o da maternidade” (1970, p. 29). Diante desse contexto, ao gestar uma obra sublimando nela as próprias vivências, o artista – o escritor, no caso em questão – desloca a sua dor e a transforma em prazer, aprende, supera, transfigura-se, sobretudo, ao vislumbrar a realização de um produto que foi gestado e vive por si, mas que tem muito de quem o concebeu.

Na mesma linha, o seguinte raciocínio de Bonet retrata a identificação do escritor com a obra criada, observando nela a matéria de que se forma, e sem se esquecer, paralelamente, da expressividade inerente ao ato de escrever/criar:

Temos aqui, pois, como herói o próprio escritor e toda sua obra como reflexo de estados psicológicos, inclusive aquele primeiro que estabelece a necessidade imperiosa de escrever. Não importa digredir sobre os fatores pessoais na criação literária. Obviamente toda obra contém autoexperiências do Autor analisadas e projetadas nos personagens. [...] Dentre essas autoexperiências, a do sofrimento parece ser a mais fecunda, pois além de sua função catártica, mergulha o homem nas profundezas do ser, o identifica e faz participante do drama humano atemporal, o torna símbolo do próprio destino da criatura. Por outro lado, não se sofre publicamente ou “massificadamente”. A atividade de sofrer é pessoal, intransferível, recolhida, e a ela se junta a ferida da solidão como ânsia de eternidade, impulso de comunicação, de procura desesperada da unidade perdida, nos seres e nas coisas (1970, p. 12).

Esse cenário exposto por Bonet (1970), em que o escritor é o herói que esboça, no texto, seus estados psicológicos, trata de autoexperiências e, principalmente, do sofrimento e da solidão, identifica, no nosso contexto, a carnadura do *Trigal*. Esses pressupostos, de modo mais ou menos direto, equivalem à tessitura do primeiro épico solhiano, obra em que o eu-lírico/narrador personifica ou simboliza a presença do escritor/autor/poeta que se inscreve completamente ao escrever. Portanto, de antemão, já afirmamos que, nessa obra, mais do que no *Marco* e no *Tractatus*, a subjetivação está para o autoconhecimento, baseado na rememoração e na autorreflexão, numa tentativa de que a obra se converta num retrato – seria melhor dizer mosaico – que remonta à espiritualização do texto juntamente com o resultado do esforço de se narrar poeticamente, um movimento construtor do texto e de autoimagens do autor da obra, quando o tom subjetivo sobrepõe-se ao narrativo.

Visualizando isso, podemos reconhecer, em maior ou menor grau, alguns traços da vida do artista esboçados na obra que produz. Neste caso, como ilustração disso nos termos do nosso trabalho, exemplos da marca de subjetividade de Solha podem ser encontrados principalmente no *Trigal*, obra em que o centramento temático recai sobre o “Eu”, manifesto no eu-lírico/narrador que é basicamente a voz do poeta:

Emoções

só as que tive assistindo ao sorriso de minha mulher após a dor intensa do parto
ou lendo – na “*Ilíada*” – a cena em que Heitor tira o elmo ao ver o pavor que
causara no seu menino ao chegar da guerra com o sobrequengo metálico de enorme
crina

Ou a que tive certa madrugada
quando o Boeing em que eu acabara de decolar – em João Pessoa – ultrapassou as
nuvens
e vi

em cima
o amanhecer do dia seguinte
embaixo
a cidade na noite anterior
(SOLHA, 2004, p. 36).

Essas marcas, como se pode depreender dos acontecimentos expostos – o parto, a leitura de uma parte da *Ilíada*, a decolagem –, configuram experiências do escritor, as quais ele poetiza ao tratar das emoções que o arrebatarem no instante em que ocorreram. No *Trigal*, há variadas passagens que podem ser associadas ao mundivivencial do artista, como o fato de ter trabalhado por trinta anos no Banco do Brasil ou de seu pai ter trabalhado na Estação de Ferro Sorocabana. Traça-se, com isso, um autorretrato do Solha homem transformado em poeta e ao mesmo tempo em eu-lírico/narrador, ou, ainda, em matéria da própria obra de arte, o que se nota já na capa do livro em questão, em que se vê a inserção da imagem solhiana representada numa

fotomontagem em que, sobre a tela *Trigal com Corvos*, de Van Gogh, a figura de Solha foi recortada do seu autorretrato e inserida na obra do pintor holandês. Nesse sentido, o espaço épico – lírico-narrativo, portanto – é, também, o da elaboração da identidade de quem o recria, não apenas por apresentar e analisar o que viveu, mas sobretudo por registrar os acontecimentos que, até ali, lhe são relevantes.

Outra estrofe a destacar motivos autobiográficos na primeira obra componente da trilogia metaepopeica em foco vem a seguir:

Bem
é evidente que pela deterioração dos dentes
da audição
da visão
estou em pleno processo de extinção.
Sinto
pelo peso da gravidade no ventre
nas bolsas dos olhos e
nas papadas
que estou sendo puxado para baixo.
Que estou sem saída
feito um feto num macho
(SOLHA, 2004, p. 20).

No presente da enunciação do poeta, a velhice se mostra tanto como impulso criativo – que leva à escritura de algo que justifique a passagem do autor sobre a Terra – quanto como um ritual de passagem, haja vista a proximidade da morte, tematizada já nas primeiras estrofes. “Aqui você vê minha morte chegando com aquele quê de Ku-Klux-Klan/ a idade me devastando a vaidade/ me deformando/ eu já antevendo a funerária me encaixotando e me despachando pr’outro mundo” (Idem, p. 5). O relato demonstra, nessa dimensão, o potencial da rememoração, que, como diz Neiva (2009), é característico dos poemas épicos. A rememoração ou anamnese constitui então a arquitetura geral da trilogia, enlaçando os fatos históricos há muito passados ou recentes àqueles relacionados mais especificamente à vida de quem os recolhe e os ata no relato, uma montagem que inclui, pois, a objetividade do mundo e a subjetividade do autor. Acrescente-se a isso, ainda, o fato de que Solha, um homem de 63 anos quando lançou o *Trigal*, ao escrever tal obra calcou-a sobre o tripé vida-obra-morte, a partir do qual poderíamos esboçar a sentença elucidativa do seu primeiro épico: “enquanto vivo, escrevo, antes que eu morra”.

Ademais, Bonet, discutindo a prefiguração do imaginário sobre os sofrimentos impostos pelo viver e pela historicidade, comenta: “o tempo e a memória, elementos básicos da ficção épica” (1970, p. 11). Aplicar isso ao *Trigal*, ou melhor, à trilogia, e não apenas no que se refere

à autorreflexão biográfica, é perceber a dimensão atemporal que impulsiona a instância de enunciação a percorrer os séculos e os espaços, apresentando-se como um viajante. Em tese, o princípio da transgressão pela escrita tem ressonância na literatura, uma vez que, pela via da memória, amarram-se os fios da vivisseção, podendo-se unir, a título de ilustração, fatos da infância aos da terceira idade, entremeados, ainda, pelos da fase adulta. Nesse ínterim, o viver e a historicidade, ainda que gerem o sofrimento, são sublimados pelo fazer artístico e, no épico de Solha, são moldados pela autoconsciência que racionaliza e pelo contar que materializa, em forma de relato poético, uma profusa fonte que amalgama passado, presente e futuro.

Em se tratando dos acontecimentos tornados matéria épica, principalmente os de ordem pessoal do escritor, vemos que a autorreflexão biográfica solhiana segue sem ordem cronológica, permitindo o deslocamento entre infância-juventude-fase adulta-velhice, como já foi dito e cujo percurso tentamos, aqui, ordenar tendo em vista tanto a organização do relato quanto a compreensão da experiência do autor, atentando sempre para o fato de que quem escreve é um senhor – a figura do sábio está aí implicada – movido pelo seu olhar contemplativo. Acerca da fase pueril, ele recorda:

Em minha infância solitária
os únicos meninos com quem convivi desenhavam círculos sem compasso
davam concertos à corte
discutiam com os doutores do templo
matavam gigantes com fundas
iam conquistar o Graal.

Daí
talvez
o complexo de inferioridade tão antigo
pra mim
quanto o pecado original.

Ou talvez
não:
tinha um orgulho enorme de meu pai por ele ser belo como Gary Cooper e
porque sabia contar histórias fantásticas sobre Deus
mas
principalmente
porque trabalhava na Estrada de Ferro Sorocabana
participando
eu não sabia como
da construção de todos aqueles trens e estações
monumentais

(SOLHA, 2004, p. 41-2).

Os livros fizeram parte da infância do poeta, moldando, desde já, sua imaginação e constituindo sua erudição que, mais tarde, resultou em livros de próprio punho – sua autoria, ou seja, a ascensão ao lugar até ali relegado aos que assinavam os livros que ele lia. Os heróis, em suas aventuras (“os meninos” – cientistas, músicos, personagens bíblicos e literários), com

quem ele conviveu, projetavam o ideal de realização que, para o menino leitor, parecia inatingível, daí a estrofe falar sobre “complexo de inferioridade”, na medida em que, àquele tempo, apenas a leitura parecia ser a companheira e o passatempo.

Para além das histórias lidas, o orgulho que a criança sentia do belo pai, contador de histórias e construtor de trens e estações, fica evidente, uma vez que era como se “ele fosse para Gotham City/ ou para a Metrópolis de Fritz Lang/ das quais voltava somente à noite/ todo envolvido em mistérios” (SOLHA, 2004, p. 42). No entanto, vê-se a frustração do homem vivido que não se tornara tal qual seu herói paterno: “O problema é que/ não só não sou belo como ele/ não só não me tornei um grande contador de histórias/ como ele” (Idem, p. 42). Esse tipo de lembrança, que se volta para a sugestão de figuras relevantes em poder de ação, e, portanto, são significativas para a criança que se constituía por meio de heróis, representa o contato com a leitura dos livros, mas também com a leitura do mundo, principalmente quando vislumbra o pai como o herói para além dos livros. O orgulho contrasta com a decepção enquanto o reconhecimento contrasta com a inferioridade, e é por isso que a superação se dá – não por acaso – pelo mergulho artístico empreendido pelo poeta ao amadurecer e se dar conta de si: contador de histórias.

A rememoração volta novamente à infância, mesclando-se a um sonho no “Epílogo II”, em que o vivido poeta condensa, no presente onírico, a memória sinestética:

Enquanto fumava
após o café
vi o Sol coroar o reflexo de minha silhueta escura na vidraça
e seus raios se espalharem pelo céu
como nos pacotes do Café Excelsior que minha mãe comprava quando eu era
menino
e nos maços de cigarros Fulgor
que meu pai fumava

(SOLHA, 2004, p. 76).

Cigarro entre os dedos, numa manhã, enquanto as brumas do agora esfumavam-se em meio às recordações cotidianas contidas no Café Excelsior e nos maços de cigarros Fulgor, mãe e pai são respectivamente trazidos ao espaço épico. O homem adulto parece estar de volta ao ambiente em que foi criado e com isso demonstra saudosismo, já que a progressão do tempo não permite reviver o passado a não ser em sonhos ou memórias. Tanto o café quanto os cigarros possuem algo de olfativo e gustativo; o Sol, a silhueta, os raios, o pacote e os maços remetem ao campo visual. E, na visão tornada poema, o regresso ao espaço familiar, os afetos paternos sendo saudados.

Na juventude, por sua vez, a fase da virilidade é ilustrada principalmente nas referências ao ato sexual, a símbolos fálicos ou à relação entre masculino e feminino, como a seguir:

Quando jovem
sentia que não havia maior vitória para um homem do que um orgasmo feminino arrasador
depois que a mulher – toda fruta e fome – pedia-me que lhe inoculasse um filho e eu a penetrava duro (pero sin perder la ternura) no momento exato em que a ela nada mais importava senão se saciar da gula.
[...]
Hoje vejo seus olhos vorazes voltando-se para os vetores dos jovens ao meu redor – mesmo para os mais medíocres – e me trespassarem como se eu já não existisse e isso não me importa
pois tenho a única que importa
(SOLHA, 2004, p. 20).

No *Trigal*, o florescimento do vigor sexual, durante a juventude, atesta não apenas a condição masculina, como também heterossexual, do eu-lírico/narrador, o próprio escritor. Nas estrofes citadas, há o contraste entre o jovem e o velho, polos que retratam a libido/o desejo em detrimento da indiferença/do apaziguamento dessa pulsão, dando a ver a transformação entre as idades, os estados, os interesses, haja vista também a passagem da solteirice para o casamento: “a mulher”, genericamente citada, é substituída por “a única que importa”, Ione, a esposa do poeta, trazida nas dedicatórias dos livros. Assim, orgasmo, vetores e penetração tornam-se signos da fecundação, da procriação, daquilo que, na obra, está também sob o signo da criação, por isso o tom sexista (por vezes heteronormativo, melhor dizendo, uma vez que se afirma a compleição heterossexual) é ressaltado.

As lembranças dessa época, a juventude, ou a fase adulta, pode-se dizer, também são despertadas por fotos:

Lembro-me de uma foto minha
tirada em 78
em Buenos Aires
- eu com costeletas tão risíveis quanto as pantalonas justas abrindo-se em bocas-de-sino
(SOLHA, 2004, p. 93-4).

Essa rememoração é sintomática das mudanças pelas quais a moda passa. Em 1978, os homens costumavam usar costeletas, bem como calças pantalonas com abertura maior na parte de baixo, as chamadas bocas-de-sino. O registro em foto de uma viagem a Buenos Aires também chama a atenção para o progresso das inovações tecnológicas e espaciais, marcando o final da década de 70 como integrante da era pós-moderna, basicamente. Uma referência a outra viagem, dessa vez a Madri, proporciona um outro tipo de reflexão:

Lembro-me
já maduro
de minha sensação de descentramento
de *post-mortem*
no centro de Madri
vendo toda aquela multidão... autônoma... com todo um vasto e riquíssimo
passado que nada tinha a ver com o meu
...e que iria continuar existindo depois da minha volta ao Brasil – evidentemente –
prova cabal de minha insignificância
total.
Lembro-me – por fim – de que quando comecei a envelhecer e a ver outra
geração tomando o lugar da minha
– ao tempo em que todos os meus trabalhos eram esquecidos – concluí que o
Mundo é que pensa
logo existe
e que só enquanto ele pensa em mim...
resisto
(SOLHA, 2004, p. 66-7).

Nesses versos, o que se estabelece entre o eu-lírico/narrador e o mundo é a percepção da insignificância daquele. Estar em Madri, onde todas as pessoas são anônimas para ele, em que tudo existe e continuará a existir sem ele, faz com que se veja como descentrado, ou melhor, como mais um mortal numa multidão de outros. E a maturidade, o amadurecimento, a velhice, etapas que parecem mais reflexivas, mostram que gerações substituem gerações, que o esquecimento é inevitável e que o sujeito não pensa, resiste, enquanto o Mundo pensa nele. Desloca-se, desse modo, a ênfase do sujeito cartesiano (“penso, logo existo”) para uma perspectiva exterior e abrangente, que coloca a efemeridade do humano frente à duração do Mundo, e isso, certamente, é uma crítica solhiana ao egocentrismo e à existência de Deus, dois dos aspectos sobre os quais as farpas da ironia ou da sátira se dirigem, como nesses versos: “Sim/ pois o que são os magníficos templos senão espaços mágicos/ criados pela arte/ que sabe que o que de mais precisas é isolar-se/ a fim de que D(eu*)s/ (* o mais profundo de teu Eu)/ se manifeste/ e venha salvar-te?” (SOLHA, 2004, p. 43).

Tudo está, pois, sujeito ao tempo. Após a infância, a ascensão do erotismo, a juventude e a fase adulta, o eu-lírico/narrador sente que as gerações de fato foram precedidas por outras:

Vi
lentamente
filhos
como eu
sendo transformados pelo Tempo e passando à condição de pais
de filhos que vi
lentamente
passando à condição de pais
tornando-me
e aos meus contemporâneos
avós
(SOLHA, 2004, p. 30).

Filhos, pais e avós sedimentam a árvore genealógica que, no avançar da idade, é substituída por netos, filhos, pais e avós, num ciclo que, enquanto houver vida e procriação, não cessa. O Tempo transforma o homem e sua condição, seguindo o papel da evolução, uma vez que o eu-lírico/narrador, ateu convicto, “Claro que não acredito em Deus” (SOLHA, 2004, p. 97), acredita que é o fluxo da “Natureza” que controla a vida: “para que a Natureza – através de mim e dos meus semelhantes – proceda não só a reposição dos ‘seres humanos’ mortos/ como nossa expansão numérica” (Idem, p. 91). E esse princípio, formulado na crença de que Deus é também uma criação dos homens, reforça a noção de que o Mundo se rege por leis próprias, e o que eles sofrem, ao acreditarem numa divindade superior, é considerado um comportamento sádico, daí a potência dessacralizadora: “o que o homem sofre neste mundo/ criado por tal personagem *criado por nós...* é de um sadismo que chega a ser... torpe” (Idem, p. 98). Vê-se, nesse comentário mordaz, que crer em Deus, ainda que seja um fundamento criado e mantido pelas religiões, possuiria um lado perverso, ideologicamente opressor, o que sobressai na crença na Natureza e no materialismo solhianos.

A instância de enunciação diz que “O mundo é uma enciclopédia” (SOLHA, 2004, p. 54), resumindo, assim, a substancialidade não apenas do *Trigal*, mas do que é exposto na trilogia. A enciclopédia-mundo, sofrendo as consequências do Tempo, ou, quiçá, juntamente com ele, assiste à Evolução, esta que é origem das transformações que nos cercam, das quais o poeta é testemunha:

Porém
eu mesmo vi a extinção dos discos de 78 rotações no advento dos LPs
e a dos LPs com a chegada dos CDs.
Pari passu vi a esferográfica eliminar a caneta tinteiro e o DVD dar fim ao
VHS.
Vi o digitador substituir o datilógrafo e as turbinas tomando o lugar das hélices.
Vi o cumprimento completo do Gênesis (“*Crescei e multiplicai-vos e dominai
toda a Terra*”) no exato momento em que assisti ao surgimento dos
contraceptivos e dos controles da natalidade (devido à superpopulação
mundial) bem como à consequente revolução sexual
com a dessacralização da virgindade.
Fiz 30 anos no exato momento em que a nova ordem mundial passava a ser a
de Não Confiar em Ninguém Com Mais de Trinta
o marketing voltando-se para o consumo massivo de crianças e adolescentes
que se haviam tornado maioria
logo substituída – graças aos primeiros efeitos
do Fim da História (segundo Fukuyama e a Bíblia – e ao acréscimo da
longevidade) pela gerontocracia em que imediatamente ingressei
sem qualquer burocracia
(SOLHA, 2004, p. 29-30).

Desde o mundo objetual que extingue e substitui máquinas, instrumentos, objetos – que o digam os discos de 78 rotações, LPs e CDs, a esferográfica e a caneta tinteiro, o DVD, o VHS, o digitador e o datilógrafo, as turbinas e as hélices) até a mudança de valores, a nova ordem mundial, o Fim da História, o controle da natalidade, a gerontocracia, o marketing... tudo isso aponta para a ruptura com paradigmas anteriores, assim como, por exemplo, muda-se o paradigma se, antes de “modernidade”, pusermos um “pós”, ou se atentarmos para o que foi o século XX e para o que está sendo o XXI. É a respeito desse desenvolvimento histórico que influi tão diretamente no humano, no passar do tempo, que se está discutindo. Não apenas a Evolução possibilita a substituição de algumas coisas por outras, ainda que seja necessário ressaltar a existência de uma indústria voltada para a nostalgia, comercializando objetos que marcaram épocas, mas é que o Tempo, “essa poderosa/ inflexível/ lenta/ enigmática e/ colossal consequência do avanço da máquina do mundo travada em marcha única” (SOLHA, 2004, p. 13) trabalha com a transitoriedade, com o efêmero: “e é estranho como agora vamos vivendo – todos – com provisórios valores:/ publicitários padres médiuns astrólogos/ traficantes políticos terroristas/ rabinos pais-de-santo artistas vigaristas psicólogos (Idem, p. 12). Por fim, vemos que Solha compõe um quadro de mudanças em que – ele sabe – do mesmo modo que tudo é provisório, ele também o é. Além disso, esses “provisórios valores”, além de serem submetidos ao poder da Evolução e do Tempo, colocam em pauta a fragmentação das identidades e a coexistência de modos de ser diferentes entre si, mas que são típicos da conjuntura hodierna.

Na angústia do processo criativo, em torno da qual o Trígal metafórico se materializa – o espaço da loucura, da angústia e da tensão –, são colocadas em sequência várias comparações sob o emblema de características peculiares a artistas citados no poema, como em: “nunca tive a epilepsia e as jogatinas [...] a surdez e o mau humor [...] o problema pulmonar [...] a gagueira [...] a cegueira [...] a *quase* cegueira [...]”, “nunca fui mago”, “Nunca tive a loucura [...] a esquisitice [...] a megalomania [...] o idealismo exacerbado [...] a falta de coordenação motora [...]”, “Nunca fui nazista [...] ou fascista [...]”, “nunca fui belo [...] ou feio [...]”, “muito menos estropeado [...]”, “Jamais bebi [...] me droguei [...] briguei [...] nem fui homossexual [...]” (SOLHA, 2004, p. 38-9). Como arremate dessa exposição, o eu-lírico/narrador afirma que a ausência em si dessas particularidades deve torná-lo incapaz e inferior, dizendo: “Vai ver que por isso jamais fiz nada que preste” (Idem, p. 39).

Para além das comparações, o que evidenciamos são as prerrogativas de definir a si mesmo como isso ou aquilo, na medida em que, por exemplo, ao dizer que não é homossexual ou louco, Solha afirma que é heterossexual e psicologicamente lúcido. Esses qualificativos

acompanham a relação “Eu” x “outros”, ainda que, para efeito de inferioridade, a instância de enunciação se projete no campo da improdutividade, ao contrário das personas que são trazidas à baila, como Van Gogh, Kafka, Pound, Freud, Lorca, Miró e Paulo Coelho, por exemplo. Interessante evidenciar que, com exceção do adjetivo “belo”, as demais peculiaridades possuem socialmente uma carga negativa, por vezes até preconceituosa. E o escritor, ao afirmar que esses “defeitos” não compõem fisiológica, comportamental ou psiquicamente sua compleição, por mais que tente se mostrar menor e fracassado, mostra-se acima dos caracteres, na medida em que, escrevendo poesia, torna-se um destaque tanto quanto os que ele cita, subvertendo, com isso, a parte negativa da pressuposta improdutividade e incapacidade retratada na estrofe.

Considerando ainda a experiência do escritor, trazemos alguns versos em que, também através das negações explícitas, o leitor fica inteirado de traços biográficos expostos na obra:

Ôh
certo
 jamais vivi uma revolução
 guerra
 enchente
 peste
 terremoto
 incêndio
 uma erupção vulcânica.
Jamais passei fome
 frio
nem fui torturado
acidentado
assaltado
preso
ou sofri grandes injustiças ou coisas terríveis.
Duas ou três vezes vi a morte de perto
 mas tão discreta
 que não me assustou

(SOLHA, 2004, p. 35).

É a vez, então, de falar sobre a morte, ou sobre formas através das quais ela acontece, e sobre infortúnios que muitas vezes acometem o homem. Seja por fenômenos da natureza, acidentes ou incidentes e adversidades, estamos sujeitos, como vemos, a uma série de desgraças. Afortunadamente, o eu-lírico/narrador jamais sofreu ou enfrentou sérias situações que o colocassem em perigo de vida, como ele disse, ainda que saiba que o acontecimento inadiável, a morte, é apenas uma questão de tempo e de forma. Ressaltamos ainda que o luto fez parte de sua vida, haja vista que “meu pai morre de pneumonia [...] meu cunhado de cirrose”, “enquanto acontece a terrível agonia e morte por câncer de minha mãe” (SOLHA, 2004, p. 81). Alguns parentes se foram, cumprindo-se com isso o papel da Evolução, daí que o

poeta expressa a consciência de que tudo o que é vivo um dia morre, o que encontra ressonância na escritura de uma autobiografia, como se exprime no poema:

Por isso
já digitara oitenta laudas de uma autobiografia com título bem *down*
quando me deu o travo.
Quem
diabo
quereria a história de alguém tão desiludido
metódico
e... escravo
com todos os detalhes do triênio em que trabalhei numa
loja de eletrodomésticos
de sírio-libaneses
do ano que passei numa agência
do Banco do Comércio e
Indústria de São Paulo
e das quase *três décadas* de
Banco do Brasil
na Paraíba?

(SOLHA, 2004, p. 89).

Concluindo, com efeito, a leitura de alguns traços relacionados à vida de Solha em seu *Trigal*, vemos que a autobiografia foi um projeto do próprio autor. Por se mostrar desiludido, metódico e escravo, por ter trabalhado três décadas no comércio e numa instituição financeira, pensa que ninguém se importará com sua vida tornada livro. Em se tratando, afinal, do projeto que essa obra constitui, os acontecimentos vividos pelo sexagenário escritor diluem-se em meio aos acontecimentos históricos, artísticos, ficcionais e líricos, à proporção que o relato se ergue como escritura de um livro chamado “*Fruto de uma grande experiência*”.

Trazendo Bonet mais uma vez à discussão, compreendemos que os trechos selecionados e analisados do *Trigal* se sustentam em *flashbacks*, lampejos da memória, rumações do passado, na medida em que, “Ao trabalhar com recordações, fatalmente se mesclam ‘o preciso com o impreciso’. A paisagem e o retrato se desrealizam, perdem em fidelidade, pois a recordação tem a virtude de semi-apagar as coisas, de idealizá-las ou deformá-las” (1970, p. 62-3). Nessa exposição, vemos que, por estar situado no presente da enunciação, período equivalente à terceira idade do poeta, a instância de enunciação agrega reflexões aos acontecimentos, lendo-os por vezes metaforicamente. A partir disso, a desrealização, a deformação e a idealização imbricam-se na narração, uma vez que a rememoração tinge o relato com as cores nem sempre da realidade empírica, mas às vezes com as da fantasia ou da releitura dos eventos.

Passando à conjuntura do *Marco*, por seu turno, encarnado na figura do Poeta, o que se tem é o fato de a instância de enunciação desse poema representar de forma mais ou menos

direta quem a cria, donde se observa certo distanciamento entre o relato e quem o narra. As observações e meditações em primeira pessoa são esparsas, e o caráter autobiográfico está praticamente ausente, ainda que, como um eu metonímico ou como um personagem onisciente, vejamos o eu-lírico/narrador/poeta selecionando e apresentando experiências, acontecimentos e fatos relacionados à sua erudição e ao seu conhecimento de mundo, como nas seguintes estrofes:

Quantas vezes olhei,
absorto,
Pra ausência do morto num morto!
É como me sinto se a musa – pra tantos outros profusa – não mais me arrebatava,
confusa,
e saio do Lago dos Cisnes
andando feito uma pata

Nada,
é claro,
garante que me saio bem do projeto – Correto! – como a Klara,
Maria,
e Kateva
nada se assegurou quando,
impávidas,
souberam-se grávidas,
pelo que perguntei a cada uma,
se,
caso soubessem que tinham ali três monstros,
que demonstro serem Hitler, Stálin e Franco,
fariam como a Rosemary, de Polansky, que se assume como mãe, por força de seus hormônios, mesmo sendo seu filho o demônio, ao que cada uma me assegurou que assinava aquele cheque em branco, sim, e que aceitava o tranco
(SOLHA, 2012, p. 32).

Aqui, o Poeta, personagem que participa oniscientemente da construção do *Marco*, e o escritor coincidem no fazer artístico e na apreensão da realidade, no modo como são tocados pelas situações e pelo mundo. O morto, matéria de um ausente, deixa absorto esse “Eu”, e as mães dos chamados “três monstros” demonstram serem corajosas na empreitada de dar luz a líderes truculentos. A distância entre o que é narrado liricamente e o que é de fato vivido pelo “Eu poeta” determina que não se trata de, no *Marco*, haver uma ligação direta entre o que aconteceu a Solha e aquilo que ele poetiza. Isso pode ser evidenciado pela quantidade de estrofes em primeira pessoa – um total de cinco –, as outras três sendo essas:

...e eu vi a originalidade – apesar dos is – agarrada à unha por arquitetos art nouveau, como Domènech i Montanes
e Gaudí i Cornet,
na Catalunha

Viche,
Dublei *Eu te amo* em cima de *Ich liebe dich*,

Palimpsesto que não contesto, é verdade, como – de resto – seu olhar no colo da moça, que é de tigre em jugular de corça!
(SOLHA, 2012, p. 30-1).

Daí,
que o respeito insuspeito que tenho pelos raios que eletrocutam a Terra,
é o que Stravinski,
Nijinski,
Kandinski,
me impõem,
e que continuam,
não só pra terminar a estrofe,
com Nureiev,
Chagall,
Rachmaninoff
(Idem, p. 31).

Nesses trechos, como nos anteriores retirados do segundo épico solhiano, a presença do “Eu” ou sua manifestação nas desinências verbais não configura um relato autobiográfico como se visualiza no *Trigal*, isso porque não se tem a mesma expressividade nem se adentra tão profundamente a subjetividade do escritor, ou seja, não se cria um retrato mundivivencial do homem Solha. Como já dissemos, o centramento do *Marco* é no mundo, daí a construção da torre com os patamares preenchidos por história e referentes de todo tipo e daí também a incorporação do homem no Poeta, mas sem tornar o conteúdo voltado especificamente para o si-mesmo, haja vista isso já ter sido feito no primeiro livro da trilogia. O que se tem, em resumo, é a onisciência do Poeta, que ora é um “nós” que registra ativamente o que vê, ora é um “ele” aparentemente distanciado de quem narra:

Pelo *Livro dos Jubileus*, de São Miguel Arcanjo,
invenção dos judeus,
se juntarmos o Burj Khalifa às Petronas Towers, Jin Building
e Sears Tower,
teremos,
contra o céu,
o equivalente à Babel.

E,
como assim se permite que seja o céu o limite,
o Poeta,
travesso e possesso,
apressa o processo,
fazendo com que as pétalas aflorem dos cálices das flores,
cúmplices
e transbordem de champanhe
(SOLHA, 2012, p. 38).

O que falamos anteriormente sobre o “nós” e o “ele”, o Poeta, está aí exemplificado. A maior parte do relato baseia-se nesse movimento duplo, mostrando que a apreensão do mundo,

nesse Marco, é feita através de um ponto de vista em que o “Eu” pouco se intromete, na medida em que a matéria relatada é, em sua maior parte, exterior a ele. Diante disso, há um Poeta que participa do relato, sendo a encarnação poemática de Solha, mas que vive no poema por si só.

Num crescente, tendo visualizado o *Trigal* e o *Marco*, vemos que a ruptura maior ocorre no terceiro livro, o *Tractatus*, visto que essa epopeia fala do Homem através de uma perspectiva filosófica, logo, ainda mais objetiva e genérica, como já falamos sobre a proposição épica: **“Mas o que,/ então,/ antes que tudo nos tomem,/ é o homem?”** (SOLHA, 2013, p. 51), este o argumento central da obra. Os questionamentos são postos, sobremaneira, pelo autor, para indicar a saída de si e do mundo num movimento que abarca a humanidade, logo a subjetividade ser menos expressiva e esta obra se colocar menos como representação do eu que a cria, em comparação com o primeiro épico em questão.

Considerando, pois, aquilo que vimos compreendendo como a fusão entre o eu, o mundo e o homem (vértices respectivos do primeiro, segundo e terceiro livros da trilogia), alarga-se o princípio de que escrever ou fazer arte é, também, inscrever-se no objeto criado, como acontece principalmente no *Trigal*, em que a pretensão do eu-lírico/narrador/poeta é escrever um livro chamado *Fruto de uma Grande Experiência*. Por isso, nessa metaepopeia, mais do que nas outras duas, a criação literária coaduna-se com a presença maior da autorreflexão biográfica. Por seu turno, o que se coloca em *Esse é o homem* é a ausência total do “eu”, bem como de suas desinências de primeira pessoa, abrindo espaço para três *modus operandi* de expressão poética: a predominância de um “ele”, o Homem/homem, o apassivamento do sujeito ou, ainda em menor escala, a abertura para um “nós”.

Isso afasta ainda mais o relato épico da narração voltada para a expressão da experiência do escritor, visto que a compreensão do “homem” abrange um campo que não toca apenas o subjetivo, mas sim o humano como um todo – e é nesse espaço que Solha se insere, mas sem o tom confessional, unindo, dessa forma o objetivo e o subjetivo. Seleccionamos, no que concerne ao que foi dito sobre o “ele” (a), o “nós” (b), e o apassivamento do sujeito (c), as seguintes estrofes, respectivamente:

a) **Carnívoro lento,
frágil e comestível,
é,
entretanto,
apto e terrível quando enfrenta os demais animais,
fortes, alados, ágeis,
mas mentecaptos.**

**Supera todo tipo de geringonça,
de serpente a escorpião,**

de tubarão a onça
(SOLHA, 2013, p. 52).

b) **Anormal seria se a sombra não mais nos precedesse – negativa – nos degraus, feito sinhaninha viva.**

Ou bruscamente nos víssemos sem a semana santa, o natal
(Idem, p. 69).

c) **Flagre-se a neve como um branco de memória, breve descanso da História – desde “priscas eras” – entre outonos e primaveras.**

Flagre-se o momento em que um passarinho sente que é hora de fazer seu ninho
(Idem, p. 44).

Sendo assim, a análise delinea a inscrição de um eu-lírico/narrador que, com raras (ou nenhuma) nuances no texto, representa o todo da Humanidade, visto que o Homem de que trata a obra é, num plano mais explícito, Jesus Cristo, mas, num âmbito mais geral, é todo e qualquer homem, inclusive aquele que se manifesta na ficção, como as personagens, por identificação. Portanto, ainda que o poeta não se apresente como ele mesmo, no *Tractatus*, está presentificado no geral da obra, pelo fator humano que o compõe. E é nesse momento que o “nós”, o “ele” e o apassivamento do sujeito se fundem para se referir ao global, que inclui o autor e o leitor, bem como todos os dotados de racionalidade. Enfim, longe da autorreflexão biográfica e do explícito centramento temático no “Eu”, esse épico se lança como o épico do Homem, o que dialoga com a seguinte citação de Pollmann a respeito da interação entre o ser comunicante e aqueles que dialogam com ele:

El hombre tiene que haber alcanzado un plano que le permita vivir una especie de realización de sí mismo, tanto en el pensar como en el obrar, en la vertical lo mismo – si no mejor aún – que en la horizontal. Y cuando decimos “el hombre” se alude con ello al oyente y al lector a quienes se dirige el poeta. Porque la epopeya está siempre destinada y orientada al eco, tiene que estar por tanto en armonía con el pensar y el sentir de una colectividad a la cual apela (1973, p. 94)²¹.

Nesse pensamento, a incidência da pessoalidade é destacada face à maneira como o homem se relaciona, na realização de si, com o outro. Citando o caso da epopeia, Pollmann (1973) diz que o pensar, o sentir e o obrar, o produzir, portanto, voltam-se para a coletividade,

²¹ “O homem tem que ter alcançado um plano que o permita viver uma espécie de realização de si mesmo, tanto no pensar como no obrar, na vertical ou mesmo – se não melhor ainda – na horizontal. E quando dizemos ‘o homem’ se alude com ele ao ouvinte e ao leitor a quem se dirige o poeta. Porque a epopeia está sempre destinada e orientada ao eco, tem que estar portanto em harmonia com o pensar e o sentir de uma coletividade à qual apela” [Tradução nossa].

para o apelo do poeta a um eco que seja a expressão de vozes orientadas para a pluralidade, embora enunciadas por um “eu” – ainda que esculpido em outras formas. O *Tractatus*, ao imergir nos interstícios do humano, dissecá-lhes os meandros do destino, aplicando como sanção a observação de que **“há uma sensação traquina [...] de quem flagra a máquina que nos maquina,/ e a memória, flashback, replay, a História...”** (SOLHA, 2013, p. 73). No contexto da obra, enfim, a dinâmica da vida se confunde com a historicidade, com a elaboração de objetos e personagens, com a vivência cotidiana em suas formas mais fragmentárias, as quais dão a ver, por fim, o primado da humanidade na vigência de cada aqui-agora.

Finalizando essa discussão, chama-nos a atenção uma das estrofes finais do *Tractatus*, na qual o poeta descreve poeticamente um acontecimento colocado na orelha do livro:

**Pilatus vem,
também,
d'além,
a Jerusalém,

e seu primeiro *actus*,
amém!,
é o acinte de mandar que se ponham na fachada do Templo,
de exemplo,
grandes suásticas negras sobre vermelho – vinte – quebrando os acertos feitos
com o Sinédrio e outros Concelhos,
mais o retrato visto por eles com fúria, por conta da injúria,
entre impropérios:

do Fuhrer
Tiberius
(SOLHA, 2013, p. 97).**

Esse Pilatus que ordena pôr, na fachada do templo, as vinte suásticas com o retrato de Tiberius assemelha-se ao Solha que, como se escreve na orelha do livro, propôs colocar na fachada do Parahyba Palace Hotel dois enormes estandartes nazistas, com a imagem de Hitler, trazendo ainda o título de Tiberius Caesar. Devido ao veto à proposta, não se cumpriu a encomenda feita por Chico César ao nosso poeta, pelo temor das polêmicas. Traçando, com efeito, a relação entre o que se diz nas estrofes acima e o acontecimento destacado na abertura do *Tractatus*, podemos ver uma inscrição biográfica, ainda que esteja, na obra, dissolvida e liricizada, em virtude da matéria épica contemplada.

Voltando mais uma vez ao *Trigal*, advertimos que o que falamos sobre personalidade no *Marco* e no *Tractatus* sobre o uso do “nós” também se aplica à obra. A predominância do “Eu” e suas desinências, ainda que seja marcadamente acentuada, mescla-se com um “nós”

generalizante, representado pelo eu-lírico/narrador mais a coletividade, refletindo, nesse ínterim, o conjunto dos mortais, como segue:

entre as duas datas... lapidares...
 pôs o estômago a nos condenar aos trabalhos forçados
 os intestinos a nos humilhar nos sanitários
 o sexo a nos atormentar a vida inteira
 como se já não bastasse termos sido programados com essas malditas
 Vontades de Viver e Poder envolvidas num doloroso e inextricável emaranhado de
 instintos e complexos
 e o pior:
 obrigados – durante todo o tempo – a pensar!
 (SOLHA, 2004, p. 64).

Com essas generalizações, o individual passa a ser coletivo, dando a ver um alargamento na compreensão da Natureza em seu alcance sobre a humanidade. Esses lampejos, ao se misturarem também com outros tipos de reflexões e rememorações, diminuem a carga subjetiva do poema e problematizam a relação Homem x Mundo, e não apenas Eu x Mundo ou Eu x Outros, potencializando a objetividade do relato. Esse feixe de relações está previsto na construção do texto, à proporção que o ato criador expõe as correspondências entre um polo ou outro (no caso em questão, para não esquecer, os polos são o eu, o mundo e o homem), ou a dominância de algum deles. Acerca disso, Daniel Bergez comenta:

No contexto de uma obra de arte, a percepção é indissociável de uma criação. Não se pode, pois, analisá-la referindo-a simplesmente a um dado anterior de que ela seria apenas a transcrição. Reencontramos aqui o paradoxo da reflexão de Proust sobre o eu criador: se o artista se revela em sua obra, ele se constrói da mesma forma por ela. A crítica temática postula, pois, uma relação dupla, de implicação recíproca, entre o sujeito e o objeto, o mundo e a consciência, o criador e sua obra (2006, p. 107).

Como se depreende dessa citação, a percepção é intrínseca ao fazer artístico. No entanto, a associação entre perceber e criar não admite a mera transcrição acerca do que foi percebido, por isso termos falado sobre a inscrição do escritor nos poemas, mas pela via de uma rememoração crítica, não apenas narrando, mas problematizando o relato. Isso tanto é verdade que, na trilogia, a ampliação do centramento no Eu adquire matizes diferenciados, mais objetivos a cada novo texto metaepopeico do nosso *corpus*. Notamos ainda que artista e obra se constroem mutuamente, como diz Bergez (2006), implicando a articulação entre sujeito, objeto, mundo, consciência, eu criador e obra, cada um dos elementos incidindo sobre os outros que, reciprocamente, nele incidem. Em suma, a escritura da autorreflexão biográfica solhiana é permeada por alusões mais ou menos diretas a si, com o desenrolar da tessitura épica, uma vez que, mais ou menos diretamente, a instância de enunciação carrega o si-mesmo de Solha, no já mencionado processo subjetivo, objetivo e subjetivo-objetivo no desenrolar da trilogia.

Feito esse percurso, resta dizermos que um dos principais recursos utilizados, a anamnese, a rememoração épica, como podemos observar na tríade metaepopeica, é o maior indicador da presença solhiana nas obras, independentemente se nelas predomina a primeira pessoa do singular ou do plural, um “ele” ou, ainda, o apassivamento do sujeito. Como expõe Saulo Neiva, “é justamente essa presença explícita do poeta em seu poema que mostra bem que a rememoração do passado mítico é acompanhada de uma outra preocupação: a de estabelecer os laços entre esse passado evocado e o presente” (2009, p. 132). Isso porque, situado no presente da enunciação, o poeta tece seus textos através da seleção de referentes que de uma forma ou de outra o influenciam ou são do seu conhecimento, compondo, assim, a sua erudição, mas também humanizando-o, e criando, nesse processo, o vínculo entre o que é, o que foi e, talvez, o que virá. Logo, para além da autorreflexão biográfica, há a demonstração das fontes, bem como a reunião de tópicos que apontam para uma moldura da experiência mundivivencial do artista, e é através dela que ele escreve e, astutamente, desenha a síntese “eu-mundo-homem”, valorizando a seu modo e em cada livro uma (mas paralelamente as três) das esferas aí dimensionadas para a inscrição de si nos textos que tece.

3.5 O diálogo interartístico

Nesta última seção da nossa análise, nos deteremos no fato de a trilogia solhiana ser permeada por constantes alusões, citações e referências a obras e autores dos mais variados campos e tempos, como demonstrado na hétero-referenciação, contribuindo assim para a profusão de diálogos entre o épico pós-moderno e as outras artes. Caracteristicamente heterogênea na sua composição e manifestação, a pós-modernidade vê a ressignificação e a recodificação de tudo o que era antes vigente, nas mais variadas esferas de atuação social, indo do artístico ao tecnocientífico, do filosófico ao popular. E por que não agregar essa irradiação ao cenário poemático, à literatura? Eis, portanto, o convite para a apuração da percepção no sentido de selecionar, relacionar e organizar referentes os mais diversos para compor painéis que dão a ver a compleição multifacetada da estética contemporânea, constituindo, textualmente, uma inter-referencialização. Essa conjuntura, na compreensão de Fernando Iazzetta, é percebida – sincrônica e diacronicamente – na mobilidade e no efeito zapping:

A cultura pós-moderna tem a peculiaridade de mover-se livremente entre contextos diferentes, não apenas no eixo diacrônico, fazendo referências constantes a tradições de épocas diferentes, mas também no eixo sincrônico, com a aproximação de diversas

culturas não ocidentais e a eliminação de fronteiras entre os domínios popular e erudito da cultura. O efeito zapping da diversidade midiática a que estamos expostos desterritorializa as diferenças e dilui os limites entre contextos culturais distintos (2005, p. 244).

Essa simbiose ou profusão de elementos, no que ela tem de erudita e dialógica, como mostraremos, nos insere na provocação à racionalidade hodierna, uma vez que aglutina justapondo ou justapõe aglutinando, reinterpretando, com efeito, os termos referenciados e, principalmente, o seu contexto. As associações dependem, via de regra, da temática de cada obra, como as que compõem a trilogia solhiana, e contribuem diretamente para a premência da significação. Em *Trigal com Corvos*, por exemplo, se partirmos da imagem de um escritor-pintor, e isso a partir da fotomontagem com o autorretrato de Solha sobre a tela de Van Gogh, aproximaremos, dessa maneira, literatura e pintura como um índice estilístico-estrutural na obra. Essa ligação não apenas projeta Solha nos dois campos citados, para além disso: o escritor refina e manipula imagens, a priori aleatórias, mas que se coadunam, além de representar, de maneira ordenada e tempo-espacialmente situada, os fragmentos artísticos.

Antes de esmiuçarmos algumas estrofes em busca dos signos multifacetados e imantados de sentido que o poeta recolhe e une, trazemos, inicialmente, para a discussão, a intersecção entre o paraibano e Van Gogh no que diz respeito à maneira de compor, à técnica. Nesse ínterim, tomamos como ponto de partida a seguinte consideração de Gombrich acerca da arte do citado pintor holandês:

Van Gogh pintava como outros homens escrevem. Assim como o aspecto de uma carta manuscrita, os traços deixados pela pena na folha de papel revela algo dos gestos de quem escreve, de modo que sentimos instintivamente quando uma carta foi escrita sob grande tensão emocional, também as pinceladas de Van Gogh nos dizem algo a respeito do seu estado mental. Antes dele, jamais um artista usara esse meio com tanta consistência e efeito. Em Van Gogh [...], ajuda a comunicar a exaltação mental do artista (1972, p. 436-37).

Como se pode ver, a grandiloquência de Van Gogh está na representação do seu estado psíquico através das telas que pintava. Sua expressividade ultrapassa o momento de criação e atinge a recepção, de forma tal que contemplar as obras desse artista faz com que nos sintamos diante de um texto intimista, subjetivo, e que nos faz enxergar as tensões e efusões de passionalidade e dramaticidade nas cores, nas pinceladas, nas imagens concebidas.

No caso de Solha, por seu turno, menções a pintores e pinturas abundam na trilogia, em que aparecem citados, como já dissemos, Miguelângelo, Bosch, Da Vinci, Monet, Manet, Picasso, Dali, dentre vários outros. Em relação à técnica criadora dos poemas, que trazem a

forte presença da imagem na escrita, no que pese também o uso de um processo imagético cinematográfico (com diferentes ações, cenários, sonoplastia), é significativo o que aparece no *Trigal*: “Porque eu quis leveza e beleza de balões/ com peso de bolas de canhões/ usei cada palavra como o pintor usa o encanto quase pronto da cor” (SOLHA, 2004, p. 101). Nessa comparação, notamos o processo inverso ao que Gombrich diz acerca do de Van Gogh, ao falar que ele pinta como quem escreve. O poeta, nos versos anteriores, expõe que o uso que fez, em seu poema, de cada palavra é igual ao que o pintor faz no uso das cores: com meticulosidade e paciência, as nuances pretendidas vão sendo vivificadas a cada pincelada ou a cada floreio da linguagem (respectivamente em relação ao trabalho do pintor e ao do poeta – lembrando que Solha é tanto um quanto outro, um multiartista). Ao fim e ao cabo, de acordo com o que discutimos, a arte vangoghiana e a solhiana, no que concerne ao processo criativo, parecem se imbricar: o escrever e o pintar, apesar de serem composições diferentes, demonstram, em partes, ter afinidades, ao largo que se poderia dizer que, em pintando, Van Gogh escreve; e, em escrevendo, Solha pinta.

Esse ecletismo artístico também está no *Marco* e no *Tractatus*, dos quais apresentamos, respectivamente, as estrofes: “Lá vem Sivuca/ na maratona de tirar na sanfona a Tocata e Fuga em ré,/ de Bach” (SOLHA, 2012, p. 36) e “**Gene Kelly,/ cantando e dançando na chuva,/ de terno,/ gravata/ chapéu, guarda-chuva**” (SOLHA, 2013, p. 81). Nota-se, nelas, que a primeira trata da música – popular, em Sivuca (1930-2006), musicista brasileiro atuante em gêneros como forró, choro, frevo e baião; e clássica, no alemão Bach (1685-1750), maior compositor barroco –, enquanto a segunda trata em primeiro plano do cinema, na referência ao filme *Singin’ in the Rain* (*Cantando na Chuva*), de 1952, ainda que se percebam aí, também, o aspecto musical, coreográfico e a descrição da indumentária e do clima, o que cria, neste caso, uma encenação diante da leitura do poema – a técnica cinematográfica de que Solha se utiliza.

Os exemplos são frequentes e variados, à proporção que a escultura, a literatura e a arquitetura, juntamente com as artes que foram expostas nos trechos transcritos da trilogia logo acima (a pintura, a música, a dança/o teatro e o cinema), ou seja, as sete artes principais, também são poetizadas e compõem a visão de mundo solhiana em sua projeção sobre os variados campos da arte, do saber, do conhecimento de mundo. Ademais, fotografia, quadrinhos, televisão e rádio ganham repercussão no contexto dessas metaepopeias, como que para ilustrar a abundância e a conexão artística que formam a conjuntura social pós-moderna, principalmente no quesito humano-existencial.

Retomando a posição altaneira em que Kant (2010) coloca a poesia, por ela fortalecer o ânimo e libertar a faculdade suprasensível da determinação da natureza, para contemplá-la e ajuizá-la segundo perspectivas que ela [a natureza] não oferece aos sentidos nem ao entendimento, o que chamamos de diálogo interartístico segue o curso do seguinte pensamento desse filósofo acerca da poesia:

Ela alarga o ânimo pelo fato de ela pôr em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer, dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada, e, portanto, elevar-se esteticamente a ideias (KANT, 2010, p. 171).

Como veremos nos excertos selecionados, os referentes ligados à arte aparecem ora em versos soltos, ora amalgamados em estrofes, constituindo blocos miscigenados no que diz respeito a, por exemplo, ligar uma obra musical a uma de pintura ou a um filme. A faculdade da imaginação, como diz Kant (2010), alarga-se, e isso é possível pelas associações possíveis dentro do jogo poético, na medida em que um conceito dado suscita formas concordantes, as quais conectam ideias por vezes sustentadas em concepções e objetos de diferentes esferas. Epicamente, a estética de Solha ganha em inventividade e agudeza, pois é através desses jogos de linguagem que diferentes expressões convivem e se incorporam a um todo significativo, colaborando com isso para o alargamento das possibilidades de interação entre os elementos artísticos componentes das metaepopeias, o que gera a ressignificação do contexto.

Vislumbrando essa conjuntura, a análise que propomos baseia-se na leitura de algumas estrofes, nas quais identificamos a comunicação interartes, a partir do que elucidaremos os termos e proporemos algumas relações possíveis. Inicialmente, adentrando o terreno do *Trigal* solhiano, encontramos diversas alusões às manifestações artísticas, o que acontece na trilogia como um todo. Se considerarmos as já apresentadas veredas do mito da criação e atarmos isso à discussão solhiana sobre o Tempo, haja vista ser compreensível que o homem, para subverter a inércia e preencher sua existência com algo aprazível, prazeroso, contemplativo, veremos que ele – o homem – sente-se instigado a criar, daí que

em busca do tempo perdido criamos a literatura
 pintura
 escultura
 gravura
 a História
 fotografia
 ...o cinema

(SOLHA, 2004, p. 92).

Essa estrofe introduz uma parte da multiplicidade de meios pelos quais se pode contornar o estado de torpor e estaticidade humanos, de acomodação a uma realidade baseada na banalidade e no pragmatismo e imediatismo, sem o deleite estético. Pode-se dizer, pois, que a finalidade do ato de criar está em atribuímos sentido às nossas experiências, tornando-as palpáveis através de objetos, de registros, sejam eles livros, quadros, esculturas, gravuras, fotos, filmes, etc., o que justifica, no *Trigal*, a ânsia por escrever em forma de legado. Mas o que fazer, se, como o eu-lírico/narrador expõe abaixo, a arte parece já ter encontrado patamares extremos?

Por isso tudo
nos anos 80
Martin Kippenberger [...] fez um painel composto de dez telas
sob o título geral de “*Vazio de Ideias*”
denominando a primeira
(se a memória não me é lerda)
“*A Vida é uma Merda*”.
Claro
pois queremos levar à frente o filme
cumprindo nossos papéis
mas nos deparamos com questões vitais como “Criar o que depois do
fulminante concerto “*Quatro Minutos e Trinta e Cinco Segundos*”
de John Cage
o famoso 4’35” [...].
O que se pode criar depois de Joseph Albers radicalizar com um quadro
chamado “*Branco no Branco*”
enquanto Lucio Fontana passava a navalha na tela crua
e pronto?
Como fazer versos depois do poema “*Fontana Malata*”
de Palazzeschi [...]?
crof, clop, cloch
cloffete,
cloppete,
clocchete,
chchch...?

(SOLHA, 2004, p. 70-1).

Nessa estrofe, o diálogo interartístico parte do pressuposto de que a arte, por já ter chegado a níveis altíssimos de execução, superou expectativas e, por isso, limita o que se pode chamar de “novidade” ou “original”. O painel *Vazio de Ideias*, de Kippenberger, o concerto *4’35”*, de John Cage, o quadro *Branco no Branco*, de Joseph Albers, e o poema “*Fontana Malata*”, de Palazzeschi, representam, cada um a seu modo e no seu campo, rompimentos com padrões artísticos, irrompendo, diante da recepção, como inusitados e espantosos marcos estéticos. Superá-los torna-se um desafio e uma provocação, diante da perplexidade causada, visto que a inventividade e o vigor da criação, na maior parte das vezes, quando alcançam o lugar do inimaginável, cedem lugar para outros artistas – quando muito – os imitem.

Na esteira da evolução da arte ao longo das tendências e estilos, o eu-lírico/narrador exalta criadores aclamados pelas suas produções e que ganharam destaque e visibilidade por causa da técnica empregada, da inovação obtida, da contemplação causada, mas sobretudo devido ao modo como criaram problemas e foram bem-sucedidos em sua resolução:

No entanto
as soluções pesadas de Daumier e Rodin me parecem as únicas viáveis
em Arte
em qualquer parte
embora
em certos momentos
me pareçam absolutamente perfeitas diafaneidades como as do *adagietto* da 5ª
Sinfonia de Mahler e as confortáveis epifanias em vidro
de Louis Comfort Tiffany
donde concluo que todos os grandes criadores ganharam tal dimensão porque se
saíram excepcionalmente bem dos problemas estéticos que se propuseram fosse
numa “*Iliada*” de Homero
ou num haikai de Bashô
e é isso que eu quero
(SOLHA, 2004, p. 106).

Ao citar figuras como Daumier (caricaturista/pintor naturalista), Rodin (escultor realista/impressionista), Mahler (maestro e compositor), Louis Comfort Tiffany (designer de interiores), Homero (poeta épico grego) e Bashô (poeta japonês), num trajeto que vai da pintura, passa pela escultura, chega à música e, por fim, à literatura – do poema longo a uma forma breve –, notamos que a possibilidade de criar é sempre marcada por agentes visionários, por nomes que são centrais e aos quais outros se fundem com o passar do tempo. A filiação a eles dispõe a aceitação dessas figuras como argumentos de autoridade, e o que o eu-lírico/narrador coloca em pauta são as pesadas soluções e os resultados excepcionais que conferem sucesso aos grandes criadores, projetando-os a uma posição de excelência, autoria, originalidade e pioneirismo. E é isso que o nosso poeta quer: ser criador de absolutas e perfeitas diafaneidades, saindo-se bem dos problemas estéticos e executando a empresa proposta, escrevendo, por fim, seu nome no rol dos que conseguiram.

A inquietação por escrever – criar, portanto –, ao se basear no binômio Vida x Morte, imprime quase uma obrigação de fabricar, produzir, a fim de que a eternidade da obra prolongue a memória do artista no texto. Este é, em síntese, o paralelo entre entregar-se à tessitura do *Trigal* e o efeito almejado – a longevidade do livro. No entanto, ao sentir suas forças esvanecendo-se em decorrência da idade e, por isso, da proximidade da morte, a instância de enunciação do poema em tela se amargura e passa à sua antologia-testamento de fatos e acontecimentos sobre si, o mundo e o homem.

O diálogo interartístico como aqui o referimos não se fia apenas na relação entre o “Eu criador” e a obra criada ou nos esforços empregados para se converter em artista. A estrofe a seguir, por exemplo, ilustra uma série de comparações entre relevantes nomes brasileiros e estrangeiros:

Caramba
 como tudo seria diferente se o Aleijadinho tivesse sido
 Miguelângelo
 e não “o nosso miguelângelo”!
 Se Carlos Gomes tivesse sido Verdi
 e não “o nosso verdi”!
 Se Portinari tivesse sido Picasso
 e não “o nosso picasso”!
 Imagine se Villa-Lobos tivesse sido Stravinsky
 se Machado de Assis tivesse sido Proust
 e o Mário de Andrade
 o Joyce!
 Imagine se o Manuel Bandeira tivesse sido Pound e o Carlos Drummond
 o Eliot!
 Se o Nelson Rodrigues tivesse sido Brecht
 e o Mário Peixoto
 Eisenstein!
 Ombros em que subir!!!
 (SOLHA, 2004, p. 26).

A referência aos brasileiros Aleijadinho (escultor barroco), Carlos Gomes (compositor romântico), Portinari (pintor modernista), Villa-Lobos (compositor modernista), Machado de Assis (escritor realista), Mário de Andrade e Manuel Bandeira (escritores pré-modernistas), Carlos Drummond (escritor modernista), Nelson Rodrigues (dramaturgo modernista) e Mário Peixoto (cineasta e escritor modernista) encontra ressonância praticamente direta nos artistas estrangeiros citados, especialmente no que tange aos estilos de época: Miguelângelo (escultor renascentista/maneirista), Verdi (compositor romântico), Picasso (pintor cubista – modernista), Stravinsky (compositor moderno/neoclássico/serial), Proust (escritor realista), Joyce (escritor modernista), Pound e Eliot (poetas modernistas), Brecht (dramaturgo modernista) e Eisenstein (cineasta modernista).

No que se refere às artes citadas, escultura, música, pintura, literatura, teatro e cinema, o que se observa é que os nomes brasileiros, ainda que irmanados estilisticamente aos estrangeiros, estão em posição desigual quando comparados a estes, considerados os mestres, os gigantes, por isso “ombros em que subir”. A repetição da condicional “Se”, nesses versos, projeta a condição dos artistas nacionais para um nível de reconhecimento que não chega ao que é dado àqueles expoentes de outras nacionalidades. Por conseguinte, “se” os daqui tivessem sido os de lá, seriam eles os referentes principais das artes em que prosperaram.

Basta um olhar acurado que se detenha ao estilo de época mais referido anteriormente e veremos que sobressaem aqueles que floresceram no século XX, no qual Solha nasceu. Talvez por isso o escritor tenha enfatizado mais os eventos, os artistas e as obras relacionados a esse período, o que se percebe na seguinte estrofe do *Trigal*:

Sim.
45 foi o epicentro do terremoto que foi o século XX
sacudindo o muro de Berlim
no fim
e
no começo
a música dança e a pintura
– com Stravinski
Nijinsky
Kandinsky
fazendo o mesmo com Eliot e Joyce – na literatura
(SOLHA, 2004, p. 68).

O paralelismo tipo de arte/artista está evidente nos versos, sendo de fácil identificação: música/Stravinski; dança/Nijinsky; pintura/Kandinsky; e, invertendo a relação, literatura/Eliot e Joyce. Com a alusão ao ano de 1945, ano em que a Segunda Guerra Mundial acabou, após a explosão das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, o século XX é citado como um terremoto que sacudiu as estruturas não apenas da história (o muro de Berlim foi uma construção que, no contexto da estrofe, marca o tempo histórico), mas também das artes, ou melhor, da conjuntura social como um todo. Essa bomba e esse terremoto tiveram como reverberação as ondas que se espalharam no futuro até a queda do Muro de Berlim, em 1989, e, no passado, afetaram as composições de Stravinsky. Ao nascer na década de 1940, por sua vez, Solha cresceu nesse cenário de mutações em que a experimentação moderna fincou suas bases, sendo, portanto, atingido pelo ressoar dessas ondas.

Já que falamos no escritor e em sua predileção por referentes da modernidade, podemos citar também alguns de que ele não é devoto, como se nota em: “Afinal/ também sou louco por arte mas o Guernica não me tem entre os seus fãs/ nem Machado de Assis e Brahms” (SOLHA, 2004, p. 5). O quadro de Picasso – o *Guernica* –, o escritor Machado de Assis e o compositor Brahms são, segundo o *Trigal*, espécie de autorretrato épico de Solha, exemplos de referentes que o escritor não aclama tanto quanto a outros. Em contrapartida, Shakespeare e Miguelângelo, por exemplo, são dois dos principais símbolos da contemplação solhiana, o que fica representado pela quantidade de citações de obras desses artistas ou de referências nominais a eles. E algo que chama a atenção é que, apesar de a obra se perpetuar no tempo, o foco no poder criativo do artista confere a supremacia deste em relação àquela, como nos versos “O que são

os doze trabalhos de Hércules ante as setecentas obras de Bach?/ A sagacidade de Ulisses é zero/ ante a de Joyce e Homero” (SOLHA, 2004, p. 108). Assim, Hércules (personagem mitológico) é, diante das composições musicais de Bach, o mesmo que o personagem Ulisses (das obras *Ilíada* e *Odisseia*), de Homero, e o romance *Ulisses*, de James Joyce, são: fruto do trabalho de alguém real, historicamente situado, que produz a obra de arte, a qual não existiria se ninguém a concebesse. Ademais, a vida é breve, a arte (e seus objetos), longa.

Uma última ilustração acerca do diálogo entre as artes no *Trigal* é a que segue:

Ah
 o retrato de Gala Placídia
 feito em vidro por Bounneri Kerami
 em Bréscia
 Itália
 século V
 um milênio antes da hora!
 Por outro lado
 “*Nascimento de Uma Nação*”
 o filme de Griffith
 de 1914 ou 15
 me parece muitíssimo mais antigo que as naturezas mortas de Eckhout
 do século XVII.
 A Ponte de Alcântara
 construída em Portugal pelo Império Romano
 me parece bem anterior ao sempre jovem Tejo
 que passa debaixo
 dela

(SOLHA, 2004, p. 29).

Encontramos nessa estrofe a referência ao retrato em vidro feito pelo artesão Bounneri Kerami, ao filme de Griffith, *Nascimento de uma Nação*, às pinturas em motivos de naturezas mortas, de Eckhout, e à construção arquitetônica Ponte de Alcântara, que liga a cidade de Cáceres, na Espanha, à de Conímbriga, em Portugal. São quatro tipos diferentes de obras de arte que são contextualizadas no que tange à sua antiguidade e permanência. Respectivamente, no texto, uma é do século V; outra, do início do século XX; outra, do XVII, e a Ponte foi inaugurada em 106 d. C, ou seja, no século II. O diálogo, como vemos, se estabelece pelo que há de simbólico em tais objetos/monumentos, que não apenas foram legados à posteridade e sobrevivem até hoje, mas também pelo que os torna esteticamente valorosos em sua compleição suprasensível.

Interessante notar que o fulcro da questão reside nos trechos “um milênio antes da hora”, “me parece muitíssimo mais antigo que as naturezas mortas de Eckhout” e “me parece bem anterior ao sempre jovem Tejo”, na medida em que, temporalmente, o distanciamento entre o antes e o agora traduz desde a antecipação futurista (no caso do retrato), o atual que parece

antigo (no caso do filme) e a perenidade natural do rio em oposição à datação da Ponte. Logo, fala-se em arte, em precedência e posteridade, voltando-se para uma relação que tem no tempo a sua insígnia como parâmetro para situar os artefatos.

Diante do que viemos discutindo, concordamos com o que diz Adorno, ao abordar rapidamente a conexão entre arte e materiais: “Como as categorias, também os materiais perderam a sua evidência apriórica: assim, as palavras da poesia. A decomposição dos materiais é o triunfo do seu ser-para-outro” (s. d., p. 27). Em se tratando, pois, da arte desde a Modernidade, a diluição da matéria de que são feitos os poemas – as palavras – não fica cerceada por nenhum *a priori*, pois o ecletismo reúne os referentes, levando ao triunfo da obra, do conjunto, e não da ênfase dada ao individual contextualizado. É o que acontece na trilogia, na recorrência da comunicação interartes, uma vez que o elemento se estrutura por meio de relações associativas, através da hétero-referenciação, e termina por fundir-se e significar o todo. Isso se processa, ainda, pelo retorno ao passado e pelo acesso à memória, locais em que se buscam os referentes, que, por sua vez, são efetivados na unidade da obra, segundo Adorno: “Nenhum elemento particular é legítimo na obra de arte que, mediante a sua particularização, não se torne também universal” (s. d., p. 205).

Após analisarmos a compleição do *Trigal com Corvos* no que se refere à citação de elementos estruturalmente ligados ao mote da criação, passamos ao contexto do *Marco do Mundo*, para compreendermos de que modo a comunicação entre algumas artes nas estrofes selecionadas configura a constituição metaepopeica – como ficou demonstrado na primeira obra da trilogia. A primeira estrofe que apresentamos elucida já essa questão:

Mas o Poeta tem a *revelação prometeica*
de que,
muito mais do que invenção,
pra crônica epopeica,
precisa de algo como o congestionamento dos anjos que tentam sair de uma só vez
do espaço fechado da igreja de Santo Inácio,
em Roma,
pela abertura do teto,
pintado de tal modo – e façanha do arquiteto – que a realidade do fantástico se torna
evidente por si mesma,
como um axioma,
tal como se aceitaria a culpa do androide dourado e de seu companheiro baixote,
de *Guerra nas Estrelas* – você precisa vê-los – no estrago feito por Quixote, em
companhia do Sancho Pança,
no moinho lá,
de La Mancha
(SOLHA, 2012, p. 16).

Vemos que o Poeta, ao mesmo tempo em que cria, participa do relato, ao observar, refletir e se comportar oniscientemente, característica esta do divino. A revelação prometeica – referência a Prometeu, figura mitológica associada ao conhecimento – atrela-se à meditação sobre a crônica epopeica, isto é, a criação do poema épico é tematizada, justamente para elaborar aquilo que, na hiperespacialização dos pisos da megalômana Torre, flui para além da mera invenção. Logo, o que mais cabe formular? Algo como os afrescos sacros pintados por Andrea Pozzo no teto da barroca Igreja de Santo Inácio de Loyola, em Roma, afrescos estes em que os seres retratados na abóbada parecem se dirigir ao céu; ou como o robô C-3PO e seu parceiro R2-D2, personagens de alguns filmes da franquia *Guerra nas Estrelas*, os quais são comparados a Dom Quixote e seu escudeiro Sancho Pança, do romance de Miguel de Cervantes, comparação por meio da qual se traduz que tanto C-3PO quanto Dom Quixote sofreram e foram socorridos pelos parceiros (o primeiro é decapitado; o segundo, arrastado pelo vento do moinho, acontecimentos basilares em ambas as narrativas).

No contexto acima, pintura, arquitetura, cinema e literatura alinham-se na tessitura do poema para representar o modo como o Poeta precisa ser ardiloso e imaginativo para compor seu texto, de modo que consiga criar uma ilusão que se assemelhe àquela que beira o real, como no afresco, ou que, a partir do absurdo de uma situação, os efeitos de sentido sejam matizados (a relação entre lucidez e loucura, por exemplo, na passagem dos moinhos que, para Dom Quixote, eram gigantes). A inventividade, como se vê, deve servir ao Poeta como um meio de proporcionar ao leitor/observador a apreensão de uma articulada rede de elementos e situações que também façam da arte literária uma recriação do mundo, especialmente quando isso envolve ilusão e verossimilhança.

Ainda nas incursões sobre o fazer artístico, os três versos “Quer rimas de trens com metrô, Gestas e Dimas/ Quer que nuvem rime com fumaça, Graciliano com Graça, assim/ como Manet com Monet, o que é com não é” (SOLHA, 2012, p. 24) abordam metalinguisticamente questões de rima, relacionadas, pois, à composição lírica e épica. No que concerne a rimar trem com metrô – simbolizando a mecanização, o mundo maquínico – e nuvem com fumaça – paralelos pela sua suspensão na atmosfera –, tem-se a alusão a rimas que associam itens justapostos por algum traço comum. Isso acontece também na referência a Gestas e Dimas – os dois ladrões crucificados ao lado de Cristo –, a Graciliano e Graça – nome e apelido do autor (modernista) de *Vidas Secas* –, e a Manet e Monet – pintores impressionistas de nomes parecidos. No contexto em pauta, o diálogo interartístico se constrói na união de referentes históricos, não necessariamente vinculados à arte, como os dois ladrões, mas situados

na linha literária e pictórica como representantes de movimentos estéticos e estilísticos. Em vista disso, o que se diz sobre o Poeta querer rimas com isso e aquilo remete à riqueza e variedade temática e rímica conseguida pela agudeza do escritor, através da qual a intersecção dos elementos se transmite à inteligência do leitor, capaz de captar as simetrias.

A interação entre os campos também vigora na seguinte estrofe, cujo fulcro se mantém na capacidade humana de criar, daí a imbricação entre criador e objeto criado, além da evidente técnica de atar referentes com alguma peculiaridade entre si, ampliando as conexões e as leituras:

Quem diria que do monótono teclado pode irromper a qualquer momento a série de vinte e três Polonaises
e que alguém, de Málaga, faz
de vinte e três megálitos – um dos quais avantajada laje de cento e oitenta toneladas
– o teto da Cueva de Menga,
com a mesma facilidade com que um estudante faz – por puro deleite – a réplica do Stonehenge,
com tomos como *Spirit of the Stone*,
o *Romance d'A Pedra do Reino*
e outros,
como o *Rock of the Faith*?
(SOLHA, 2012, p. 96).

Na esteira dos itens citados, o primeiro – as 23 polonaises de Chopin – é uma série de composições para solo de piano; já o chamado Cueva de Menga, ou os Dolmens de Menga, em Antequera, na Espanha, é um conjunto megalítico datado de mais ou menos 3.700 a. C., e que serviu como túmulo para famílias aristocráticas; já as réplicas do Stonehenge, projetadas por um estudante em seis semanas, são blocos de pedra como a construção original – que levou dois mil anos para ser concluída –, e estão em Odessa, na Universidade do Texas de Permian Basin, nos Estados Unidos; já o *Spirit of the Stone* (2002), escrito por Maggie Furey, é um romance de quase quinhentas páginas que continua a saga épica do herói Myrial; obra literária também é o citado *Romance d'A Pedra do Reino* (1971), de Ariano Suassuna, baseada na atualização do mito sebastianista, no cordel e em fatos históricos de Pernambuco. Por fim, cita-se o *Rock of The Faith* (1988), livro de Mosier Lister que reúne canções corais para a Páscoa.

Feito esse levantamento, que visa a esclarecer os elementos citados, vemos que há uma recorrência do signo “pedra”, tanto no título de obras literárias quanto na nomeação de construções. “Stone”, “pedra” e “Rock” constituem-se, no *Marco*, como metáfora da dificuldade de compor, o que se nota principalmente na descrição das obras de Chopin, na referência aos megálitos ou aos romances em tomos volumosos. O que sobressai disso é que, se tais monumentos existem, se são obras da arte musical, arquitetônica, literária, isso significa

que o esforço humano empreende desafios e os supera, fazendo da pedra um degrau, e não um obstáculo. Traduzindo essa reflexão para o poema em tela, tem-se a edificação metaepopeica como mote para um poema longo em que os pisos não cessam de se superpor para concretizar o projeto – falido – da Torre de Babel: chegar ao céu, conquistando a divinização.

Outro ponto a ser destacado são as formas verbais “pode irromper” e “faz” – este com duas ocorrências –, que ajudam a dar a esses versos uma feição produtiva, fabril, peculiar ao mito da criação e cara à tessitura da crônica epopeica. Além disso, o “Quem diria” que inicia a estrofe aponta para o questionamento desse fazer artístico que perpassa a capacidade de mover as pedras, agrupar as notas musicais, articular as palavras, e, enfim, transpor a impossibilidade de erigir, em arte, a obra.

Para demonstrarmos a dinâmica da construção do Marco/Torre que é, também, personagem no segundo épico solhiano, trazemos um conjunto de estrofes que exprimem o soerguimento dessa nova Babel:

E lá vem Kubrick pra compor o centésimo primeiro piso, no instante em que – sem roteiro e com ainda menos juízo – compra da Nasa a estação orbital
que valsará Strauss.

Também vem Cleópatra, vestida de Pompadour, como a pintou Tiépolo.
E um São Jerônimo
de óculos,
como o retratou La Tour.

Lá vem Lúcio Fontana cortando a tela à navalha,
fazendo sucesso sem pintar,
o canalha

e Elizabeth I, emperiquitada dona do empório do império a que Shakespeare
acrescenta homéricas peripécias históricas
e o riquíssimo, eterno, belo, vastíssimo, humaníssimo território.

E lá vem Lancelot,
a galope
no que vê crescer sobre si
Camelot
(SOLHA, 2012, p. 35-6).

A construção do distinto piso 101 aglutina desde a cinematografia de Stanley Kubrick – diretor e produtor do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, obra em que desenhistas da NASA trabalharam para projetar as aeronaves e em que se ouve a valsa *Danúbio Azul*, de Strauss – até a lenda do Rei Artur, na qual Lancelot foi o principal cavaleiro da Távola Redonda, tendo que enfrentar o reino de Camelot, devido ao boato de adultério com a rainha. Agregam-se ainda outros elementos, como a representação de um banquete oferecido por Cleópatra, num afresco

barroco pintado por Tiépolo, e a representação de São Jerônimo, feita por La Tour; a menção às telas de Lúcio Fontana, que fazia nelas cortes à navalha, produzindo efeitos de bidimensionalidade; e há ainda a rainha da Inglaterra, Elizabeth I (em cujo reinado a Inglaterra viveu a “Era de ouro”) e seu conterrâneo Shakespeare, que produziu a maior parte de sua dramaturgia durante a citada era.

Feitas essas considerações, a constituição do piso 101 mostra-se variada: literatura, pintura, cinema, artistas e obras de diferentes nacionalidades e estilos – do medieval ao moderno –, tudo se funde num mesmo plano para dar conta da heterogeneidade de que é formada essa Torre pós-moderna. O cruzamento entre tais referentes, que entram em cena pela adição do “E/e” unido ou não pelo “Lá vem”, dá-se pela caracterização do repertório erudito e variado do autor da epopeia, que inter-relaciona, por vezes, num mesmo piso, elementos sem aparente ligação, mas que, num todo complexo, significam a essência da abordagem artística enquanto produto das faculdades do homem em sua natureza estética.

A partir do que estamos descrevendo, é possível postular que essa profusão de elementos é identificada como especificidade da obra solhiana, incorporando-se como característica da técnica desse escritor, que, em sua elaboração, coaduna-se ao que expõe Suassuna: “o papel fundamental é o da imaginação criadora, ligada à intuição da forma” (2009, p. 355). Logo, esse percurso que se faz entre personagens (reais ou fictícios), entre objetos artísticos de áreas diferentes e entre épocas distantes, denota a projeção da percepção para campos diversos, sem limites definidos. Busca-se, então, para a existência do diálogo, um veio comum, algo que sirva como mote para a associação, no poema, dos termos que, no verso, na estrofe, no contexto, dão ideia do todo da obra: a significação do texto em si.

O último exemplo que trazemos do *Marco* possui correspondência com uma das estrofes que já analisamos anteriormente, do *Trigal*. Ambas tratam de artistas que, comparados a outros, poderiam sê-los ou o desejariam. Eis a passagem:

Senhores!
O sonho de James Dean era o de ser Marlon Brando,
mas,
pra sorte nossa,
como se viu (pois o destino – mesmo quando nos torna gênios – nos faz de bobos)
também Rodin queria ser Miguelângelo e Bach era o que queria ser Villa-Lobos
e nenhum jamais conseguiu!
 (SOLHA, 2012, p. 63).

A estrofe inicia-se com a referência a dois atores norte-americanos – James Dean, ícone da juventude da década de 1950, e Marlon Brando, um dos mais conceituados atores de todos

os tempos – e passa para a escultura, com Rodin e Miguelângelo – respectivamente o pai da escultura moderna e um dos mais influentes criadores, segundo a história da arte no Ocidente; são citados ainda dois compositores, Bach, virtuose do Barroco alemão, e Villa-Lobos, figura central da música do Modernismo brasileiro. O elo entre cada um dos pares, além de ser a convergência entre as artes – cinema, escultura e música, respectivamente –, também está no fato de que o eu-lírico/narrador diz que os primeiros de cada par queriam ser os segundos. Nota-se que Marlon Brando antecedeu e influenciou James Dean, assim como Rodin poderia querer ser Miguelângelo justamente por saber da importância deste, logo o reconhecimento do valor do artista é glosado. No caso de Bach e Villa-Lobos, por sua vez, não teria como aquele querer ser este, haja vista a antecipação temporal e estética (Barroco x Modernismo). Todavia, pressupõe-se que, nos três casos, a relevância de cada elemento posto em posição superior na comparação expressa que não importa a cronologia dos acontecimentos, o que está em xeque é a coexistência artística dos itens referenciados, os quais compõem a heterogeneidade dos pisos do Marco, essa construção atemporal.

Análoga a essa heterogeneidade que constitui cada livro e, sobretudo, a trilogia, a simbiose entre as artes produz efeitos de sentido que se multiplicam, encorpando o relato, e evocam, com isso, a essência fragmentária do mundo pós-moderno. Contudo, a incorporação de elementos multifacetados, isto é, a associação interartes, é vista por Baudelaire como indicativa já da Modernidade:

É por uma fatalidade das decadências que hoje cada arte manifesta o desejo de avançar sobre a arte vizinha, e que os pintores introduzem gamas musicais na pintura, os escultores cor na escultura, os escritores meios plásticos na literatura, e outros artistas, aqueles de que nos ocuparemos hoje, uma espécie de filosofia enciclopédica na própria plástica? (1993, p. 149).

Portanto, intersecções entre pintura e música, cores e escultura, plasticidade e literatura, vêm, desde a Modernidade, produzir novos modos de criação artística. A noção de filosofia enciclopédica de que fala Baudelaire (1993), além de poder ser deslocada para a profusão de citações e alusões que Solha faz em seus épicos, configura, nesse sentido, a busca desse escritor pelo holismo: “Com certeza, esse homem, [...], esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, com um objetivo sempre superior ao de um puro errante, um objetivo mais geral diferente do prazer fugidio da circunstância” (Idem, p. 227). Escrever, por conseguinte, torna-se, para o nosso poeta, um meio para um fim: conhecer o homem que, no mundo, também é ele mesmo. E somente a arte proporciona isso, daí, neste caso, o uso que se faz da disseminação de referentes no diálogo interartístico.

Passando agora ao último livro da trilogia, *Esse é o Homem*, identificamos uma recorrência de referentes – Bach, Miguelângelo, Shakespeare, Dom Quixote, Macbeth –, o que mostra uma repetição de motivos, fontes e influências sobre o autor, que com isso esclarece as suas predileções artísticas. A primeira estrofe se utiliza da montagem cinematográfica para recriar um cenário bastante imagético:

**a zoom agora em Ulisses – com nome de Bloom –
na odisseia incomum da ideia, em 1904,
de que Joyce faz o retrato,
a luz, então, sobre Quixote e seu ogro, que são Gordo e o Magro e – de repente
– são esguio e dourado androide, mais o roliço e baixote esquizoide,
figuras que somente iremos vê-las
na guerra das estrelas
(SOLHA, 2013, p. 14).**

Através do zoom da câmera, Ulisses participa do que parece ser uma filmagem, mas não se trata do Ulisses da *Odisseia* homérica, e sim o de James Joyce, cognominado Leopold Bloom, protagonista que tem os périplos condensados e narrados em 24 horas, num dia do ano de 1904, que gerou a adaptação para o cinema em 1967, pelo diretor Joseph Strick, em *A alucinação de Ulysses*. Em seguida, a luz recai sobre o Quixote e seu ogro, personagens do romance de Cervantes, de que já falamos, e que aparecem no filme *O Homem de La Mancha*, de 1972, dirigido por Arthur Hiller; depois, eles são Gordo e Magro, dupla de comediantes que atuou no cinema entre as décadas de 1920 e 1950, ainda na época do cinema mudo; e são, mais adiante, os robôs C-3PO (“esguio e dourado androide”) e R2-D2 (“roliço e baixote esquizoide”), de *Guerra nas Estrelas*, citados também no *Trigal*.

A peculiaridade entre as personagens hétero-referenciadas está em sua aparição no cinema, após serem (ou não) adaptadas da literatura. No caso de Joyce e Cervantes, há essa vinculação, haja vista a adaptação cinematográfica; nos outros dois casos citados, não. Os recursos ao zoom e à luz criam a ambientação das gravações para a sétima arte e servem como ponto de partida para personagens individuais ou duplas, aliando ainda caracteres ligados a diferentes gêneros: saga, comédia e ficção científica. Esse diálogo incide em promover a relação personagens-obras, mas, principalmente, em fazer ver como, o mais das vezes, o reaproveitamento dos caracteres por outra arte lhes dá uma nova roupagem, ao materializá-los diferentemente (como Ulisses e o Quixote e Sancho), ou os coloca em filmes de franquia (como os robôs e o Gordo e o Magro).

As próximas estrofes selecionadas englobam a pintura, a literatura e a música, numa relação que, ao trazer a figura de Macbeth, coloca a criação em debate:

**Daí,
em parte,
arte,
como no defeito perfeito do impressionismo – de imprecisas pinceladas de
preciso efeito,
ou o das combinações de sons que vão além da palavra e atingem a incerta coisa
inserta e nós, que nos escalavra,
de modo que... possibilidade há
de que o Bardo tenha sido superado pelo jorro de sons que se bastam,
de Johan
Sebastian
Bach**

**que vêm,
com certeza,
do segundo grande curso da Natureza,
não *the great nature's second course* de Macbeth
(SOLHA, 2013, p. 23).**

Vemos, nesse trecho, a referência a pinceladas, palavras e sons, caracterizando o diálogo interartístico entre o impressionismo – movimento artístico surgido na França, no século XIX, e que fez da pintura não mais um retrato da realidade, mas sim a resultante das impressões deixadas pela visão do artista sobre o objeto –, os dramas, os poemas e as tragédias de Shakespeare, e também a música clássica barroca cujo expoente pode ser considerado Bach. O arremate da questão é obtido pela referência ao “segundo curso da natureza”, o “*the great nature's second course*”, que, na tragédia shakespeariana *Macbeth*, é definido como o sono.

Isso quer dizer que, no tocante à arte, o que determina a irradiação de fazeres artísticos não é a vontade de viver, mas sim a de continuar vivendo a partir da arte produzida. Essa é a ponta de lança do *Trigal*, quando envereda pela criação como algo que justifique a passagem humana pelo mundo, marcando a existência, tornando-a significativa. No *Tractatus*, ou melhor, no trecho acima, quando se diz que “atingem a incerta coisa inserta em nós”, isso não se limita apenas às palavras tornadas literatura, pois essa não é a única forma de o homem chegar à fruição estética. Para isso estão à disposição os meios e as formas, ao que se acrescentaria a inteligência – ou a transpiração, o esforço –, para conseguir contornar a mão de ferro da morte – esta que, para o poeta, põe fim à vida, mas não às obras e aos registros.

Adiante nas nossas análises da comunicação interartística no *Tractatus* solhiano, trazemos a intersecção entre música, literatura e quadrinhos, intermediada pela definição de homem:

**No mínimo – quando não é caso, sequer, de um pranto – há um desencanto
como de organeiro ao saber que o nome de Bach é o mesmo nosso Ribeiro,
e atina – pelo que ainda mais se desola – que o do sério John Cage é João
Gaiola.**

[...]

**Um cão,
diz Macbeth,
que – mais que besta – vê plebeu e fidalgo como vira-lata e galgo.**

**Na verdade, é um Flash Gordon que avança,
Brucutu que regride,
superego e id
(SOLHA, 2013, p. 51).**

Não mais circunscrito ao valor artístico de Bach, o eu-lírico/narrador se debruça sobre a questão da linguagem, no sentido de que “Bach” em português traduz-se como “Ribeiro”, ao passo que “John Cage” possui como correspondente português “João Gaiola”. Trata-se, como se pode ver, de um jogo linguístico com o nome de dois compositores, demonstrando o interesse na relação entre signo e significação, que é perceptível em vários momentos da trilogia. Macbeth é citado novamente, numa estrofe que responde à pergunta “o que é o homem?”, ao que é dito que é “Um cão”, seja vira-lata ou galgo, a depender da linhagem, se plebeia ou nobre. Por fim, Flash Gordon e Brucutu são respectivamente o herói de uma tira de jornal e um personagem de quadrinhos, ambos em veiculação a partir da década de 1930. O primeiro é relacionado ao superego por conter os impulsos do desejo através da moralidade e das regras sociais; já Brucutu está para o id por essa estrutura do aparelho mental constituir-se pelos impulsos primitivos e pelo desejo de prazer.

A imbricação nessas estrofes captura diferentes aspectos da personalidade humana ou da sua formação. Desde o aspecto linguístico que é imanente à necessidade de comunicação, ainda que haja a variedade de línguas, até as noções mais elementares da psiquê, consciente e inconsciente, constituintes da nossa personalidade. Tudo isso é atravessado pela figura de Macbeth, com suas superstições, sua vontade de poder e sua violência. A literatura, a música, os quadrinhos, ainda que sejam, nesse contexto, partes dissociadas de um todo – a representação do homem – são recursos plurissignificativos e coexistentes no mundo, que amplificam e ilustram a apreensão do que é essa criatura racional, movida pelos mais diferentes estados e submetida a diferentes comportamentos a depender da situação. Consequentemente, a leitura solhiana que se propõe a dissertar sobre esse homem destrincha, buscando exemplos na história e na arte, poética e filosoficamente, a essência do ser: a universalidade se superpõe ao individual.

Continuando nossa reflexão sobre a humanidade, a estrofe abaixo dá conta de objetos estéticos relacionados desde à perfeição na arte até a referência histórica:

Mesmo que nenhuma das outras cenas do teto da Sistina tenha a genial composição da *Criação de Adão*, o padrão do conjunto é tão alto, que absolve, sem sobressalto – e, tudo junto, absorve – imperfeições que a conduta de Miguelângelo – em busca da qualidade rara – não permitiria na unidade bruta de nenhuma das suas peças de Carrara. A humanidade, igualmente, com altos e baixos que foram – no século XX – dos poemas de Brecht ao terror e miséria do Terceiro Reich, não tem como se rebaixe
(SOLHA, 2013, p. 82).

Novamente, aparece mais uma referência a Miguelângelo, dessa vez duplamente relacionado, tanto pela exuberância do afresco *Criação de Adão*, no teto da Capela Sistina, em Roma, quanto pela unidade das suas esculturas em mármore de Carrara. A busca pela perfeição fez desse artista um dos mais notáveis, como já foi dito, na história da arte, exemplificando, assim, a capacidade humana de criar geniais composições, altos padrões de beleza, unidade de peças, etc. Ao citar Bertold Brecht, dramaturgo alemão mais conhecido pelas suas peças e teorias do drama épico, fala dos poemas desse escritor, os quais tratam desde assuntos relacionados à guerra e aos acontecimentos da época até o retrato de coisas boas e simples da vida, o que contrasta, obviamente, com a alusão ao Terceiro Reich. A passagem da beleza dos poemas para o terror e miséria desse período histórico configura-se como uma descida ao contexto da Alemanha Nazista, governada por Adolf Hitler e pelo Partido Nazista, e tornada um Estado totalitário.

Da beleza do teto da Sistina ao regime nazista alemão, da perfeição artística à truculência histórica, nota-se como a diferença no uso da força e do esforço humanos pode criar bons ou maus objetos e resultados. O emprego dos impulsos e das pulsões humanas gera, com isso, a guerra ou a paz, o belo ou o trágico, a ordem ou a desordem, que são facetas da construção da História. O Homem, frente às diversas circunstâncias e contingências, age sobre o mundo, deixando ver suas qualidades e/ou seus defeitos, produzindo acontecimentos ou artefatos, o que, em suma, retrata o aspecto criativo como sendo intrínseco ao conjunto das nossas habilidades. Nessa perspectiva, seja uma pintura, uma escultura ou alguns poemas, a possibilidade de adentrar o artístico é colocada como a contestação da face perversa da natureza humana, e isso através de uma educação estética voltada para a humanização das nossas faculdades.

A título de ilustração no que concerne ao entrelaçamento de fazeres artísticos com os quais Solha dialoga ou ao menos cita, apresentamos mais uma estrofe para vislumbrar esse feixe de conexões. Como será mostrado abaixo, o panorama poético se amplia, criando um painel que tem na heterogeneidade da arte a sua expressão:

**e ver que,
com frequência
(e fluência de certa demência),
há tendência,
cheia de adrenalina,
de se encher de imagens os tetos e paredes de todo tipo (de Altamira e Lascaux
a Luxor e Carnac, dos graffiti de Nova Iorque ao muralismo do México, com
seu léxico de ataque), por conta do horror ao vácuo,
que a elas se rende,
inócuo
(SOLHA, 2013, p. 74).**

Sendo o Homem e as suas manifestações os pontos de partida e de chegada do terceiro épico solhiano, a estrofe citada destaca, com ênfase no aspecto visual e arquitetônico, a heterogeneidade de alguns objetos e artefatos que a humanidade já produziu, com a intenção ou não de ser arte, mas que evocam a necessidade de representar ou recriar o mundo. O foco inicia-se com Altamira – caverna na Espanha onde há conjuntos pictóricos rupestres, com pinturas e gravuras preservadas, as quais são datadas do período Paleolítico – e também sobre Lascaux – complexo de cavernas na França onde há a representação de diversos animais, o que leva a crer que o espaço tenha servido como santuário, num período compreendido entre 17.000 a.C. e 15.500 a.C., provavelmente. Fala-se também em Luxor e Carnac – templos localizados na parte oriental do Egito, sendo que o primeiro é o único monumento do mundo em que há documentos de diversas épocas, da faraônica à muçulmana, e o segundo é o maior templo do antigo Egito, que levou mais de mil anos para ser concluído e possui um teto suportado por 134 enormes colunas. Na subsequente menção ao Graffiti nova-iorquino, por sua vez, encontra-se a referência à arte de rua, que influenciou, a partir dos anos 1980, a paisagem da cidade, o hip hop, a moda e a cultura popular, valorizando – e não mais marginalizando – a técnica e os desenhos que refletem a realidade urbana. Traz-se, por fim, o Muralismo mexicano, relevante para a arte no século XX, ao transmitir mensagens de otimismo e solidariedade através da integração entre pintura, arquitetura e escultura, incidindo, desta sorte, como movimento de intervenção social e política embasada no viés comunista.

Diante desse trajeto por expressões artísticas tão diversas, das pinturas pré-históricas, passando pelas antigas construções egípcias e chegando ao Muralismo do século passado e ao Graffiti contemporâneo, percebemos tanto a diversidade dos fenômenos transformadores em matéria de arte, quanto a originalidade e a adequação ao seu tempo. O ímpeto da criação, motivado ou não pelas conjunturas sociais ou pessoais, resulta mormente em registros históricos capazes de promover a leitura do mundo. Inscrições rupestres, forma de representação visual de uma realidade anterior à escrita alfabética, são reconhecidas como patrimônios culturais da

humanidade, pois atualizam a identidade e a cultura dos nossos antepassados. Ao falar na civilização egípcia, que floresceu às margens do Vale do Nilo, famosa pelos faraós e pelo progresso arquitetônico, científico, legal, artístico, cultural, a antiguidade já entra na era da unificação, da estabilidade e do desenvolvimento. Desembocando na era da (pós-)modernidade, o Graffiti e o Muralismo ilustram – mantidas as especificidades de cada movimento, obviamente – a comunicação com as pinturas rupestres (feitas nas paredes das cavernas). O espaço exterior, os muros das ruas, agora serve como tela; antes, o espaço interior, habitado, era também o de projeção das crenças. Na contemporaneidade, as pretensões do sentido da arte em si carregam a politização, o engajamento, além de funcionarem como ornamentação para colorir as paisagens das metrópoles, em geral tão sérias em suas variadas construções de concreto, as novas cavernas para o Homem.

Essa discussão relacionada ao diálogo interartístico, além de enriquecer a obra produzida atualmente, amplifica a significação do texto, na medida em que os paralelos indicam geralmente uma ligação ou pontos em comum. Não raro, artistas e obras afastados temporalmente são realocados, na trilogia, de modo que o intercâmbio floresce em alusões e simetrias ou em diferenças, mas como uma coesão sagaz e em nada arbitrária. Isso se deve ao que Marco de Araújo, no texto “Reflexões sobre a prática artística pós-moderna brasileira”, observa ao tratar do horizonte de repertórios da arte contemporânea, que é mais livre e amplo, inclusivista e não exclusivista, eclético, interligando, consequentemente, presente e passado: “O artista pós-moderno não tem limites em seu repertório, pode utilizar os estilos ou elementos estilísticos eruditos do passado remoto ou recente, sem restrição nenhuma, como também elementos populares ou de culturas minoritárias e regionais” (2005, p. 263).

Esse contato entre passado e presente, quando posto nos três textos em tela, se reflete diretamente nos elementos hétero-referenciados, pois estes dimensionam, em várias instâncias, a pluralidade de que são compostos o mundo, o homem, a obra. No conjunto mostrado – as estrofes citadas do *Trigal*, do *Marco* e do *Tractatus* –, notamos desde a repetição de elementos (obras/artistas) até a inclusão de estilos de época e movimentos artísticos, dando a ver uma mobilidade e um alargamento nas conexões estabelecidas. Esteticamente, esse recurso confere a apreensão da erudição do escritor, bem como a partilha do seu conhecimento com o leitor, que, por sua vez, para compreender e interpretar, deve ativar seus próprios conhecimentos e buscar esclarecer aquilo que desconhece (recorrer à internet – a nova enciclopédia – é um artifício necessário, senão essencial nesse processo). A contemplação e a fruição através dos épicos solhianos no tocante a esse traço de composição – o diálogo interartístico – não

prescindem, pois, desse embasamento prévio ou dessa estratégia de pesquisa para que a decodificação das referências seja eficaz na construção dos sentidos.

Finalmente, a afirmação adorniana de que “A articulação é a salvação da multiplicidade no uno” (s. d., p. 216) tem aplicação direta ao contexto da comunicação interartes como a compreendemos em Solha. Isso porque selecionar, organizar e relacionar, de forma articulada, elementos díspares, mas com traços em comum, traz a heterogeneidade ao texto, fazendo com que, na unificação do poema, as diferenças e variâncias ampliem os sentidos. Ressaltamos ainda que o uso da rememoração épica está intrinsecamente ligado ao diálogo interartístico como o concebemos aqui, uma vez que, através da reunião de elementos – para além do tempo e do espaço –, tomados de assalto à memória, consegue-se um registro das filiações estéticas com que Solha se identifica ou que o poeta quer evidenciar em determinado ponto das obras. Em face disso, seja no *Trigal*, no *Marco* ou no *Tractatus*, podemos dizer que a propositura desse diálogo engendra-se como um recurso semanticamente amplificador das possibilidades interpretativas numa trilogia que, por meio da palavra encarnada na arte, nos mitos e na história, associa isto àquilo, e, assim, se insere na estética pós-moderna – tempos de ecletismo e (re)visitações.

Feitas essas considerações sobre os cinco aspectos selecionados, pudemos observar a constituição de uma visão holística nessa trilogia, tanto pela apreensão da relação “eu-mundo-homem” quanto pela especificação dos recursos mais expressivos utilizados pelo poeta. Esse estudo, portanto, ao apresentar ontologicamente a criação das obras como uma leitura e compreensão do estado de coisas na contemporaneidade, tentou vislumbrar de que maneira o eu criador age diante do mundo e problematiza as contingências humano-existenciais em suas variadas esferas de atuação. Enfim, a contemplação da forma e do conteúdo do *Trigal*, do *Marco* e do *Tractatus* buscou esclarecer criticamente a propulsão da estética solhiana através de traços recorrentes do seu estilo, atrelando isso à perspectiva pós-moderna, período este ainda em processo. Da arte como um constructo, afastamos, para compreender a trilogia, os corvos, assim como relemos os marcos e elucidamos as representações do homem, tudo isso para demarcar o espaço do estético nas veredas da épica contemporânea através de W. J. Solha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contexto atual da história da arte, após as vanguardas e os *ismos*, é o do hibridismo das linguagens, ou, como atesta Xico Chaves, “Parece que entramos em um momento de afirmação de todas as tendências estéticas que formam nossa memória expressiva” (2009, p. 27). A interpenetração dos fluxos criativos permite o diálogo entre as diversas formas artísticas, amalgamando, de forma complementar, os componentes sem que percam suas propriedades, o que leva a constantes interações e coexistências: contemporaneamente, poesia e arte veem a convivência de todas as linguagens, no mesmo tempo-espço em que uma pintura e um romance imbricam-se, ou um filme dialoga com um poema épico. Esse movimento de valorização da heterogeneidade, ao invés da exclusão, faz com que as formas de arte se desterritorializem, ao passo que “Elas se integram, se separam, se fundem, se contradizem, se desconstroem, se reagrupam, se expandem, se reestruturam e assim por diante, em uma sinapse contínua, regidas por fatores que não conhecemos com exatidão” (Idem, *ibidem*). Nota-se, portanto, que a manifestação da liberdade de expressão se potencializou, levando a uma sincronicidade universal e a uma acessibilidade a outras formas artísticas, o momento é, pois, de recriar e refazer, de unir e agrupar, de simbioses e intersecções.

As ideias de Xico Chaves (2009), ao tratarem das novas dimensões e formulações pelas quais a inventividade envereda, representam bem a estética épica solhiana como incursão no mundo atual, na medida em que a conexão entre diferentes linguagens, a reinvenção sobre o já feito, a criação de objetos que refletem o próprio fazer artístico, a problematização dos discursos, tudo isso se baseia nas relações sinápticas, isto é, no encadeamento de impulsos e na ligação entre os elementos colocados no relato. As metaepopeias, como chamamos ao *Trigal*, ao *Marco* e ao *Tractatus*, devido ao caráter metalinguístico que encerra a trilogia de poemas longos de Solha, são o retrato do escritor diante do mundo e do homem, numa complexa conjuntura atravessada por diferentes esferas, como a arte, a política, a religião, a tecnologia, a cultura, a linguagem, a ciência e a sociedade. E, entre as diferentes compleições que se imiscuem nos três relatos, o ato criador se coloca como operação fundamental para, em contraste com a morte e em aproximação com Deus, fazer da eternidade o tempo-espço em que sobrevivem todas as criações.

Assim, o ofício da escrita, por meio do qual o homem se inscreve na imortalidade que o fazer literário proporciona, é ao mesmo tempo uma rememoração e uma projeção. Rememora-se toda vez que a História juntamente com os aspectos da vida do escritor incidem sobre a

produção do texto e se tornam substanciais para a compreensão de si e do mundo; e projeta-se a cada vez que a Evolução ou o *great nature's second course* apontam para o futuro, seja como um olhar sobre a finitude ou uma evidência da sucessão temporal que traz novas demandas. A escrita solhiana situa-se nesse entre-lugar, mas no presente da enunciação, na agoridade, e isso é perceptível na forma que, com astúcia e engenho, o poeta faz as coisas se atarem, no aqui-agora, mediante a utilização de um elo comum, como quando, sob o signo “maçã”, vêm à baila Eva, Newton e Branca de Neve – representando respectivamente a gravidez, a gravidade e a morte da Princesinha (SOLHA, 2012).

O estudo que empreendemos teve como fundamento básico uma visão holística sobre a trilogia épica em tela. A síntese “eu-mundo-homem” – em que “eu/*Trigal*”, “mundo/*Marco*” e “homem/*Tractatus*” – nos serviu de parâmetro para que víssemos a constituição individual de cada obra e a composição da tríade metaepopeica como um todo. Nesse sentido, mesmo que de maneira atenuada, pudemos notar a presença de cada elemento na tessitura dos relatos, uma vez que o eu criador, simbolicamente representado como Poeta ou como um nós, ou ainda por detrás do apassivamento do sujeito, tratava do fazer poético em conjunção com a apresentação dos acontecimentos e feitos históricos, maravilhosos e artísticos, além dos biográficos. O mundo esteve sempre presente, não apenas nas referências topográficas e espaciais, mas como lugar – local ou global – onde se dão as incursões humanas e onde coexiste a totalidade de objetos materiais, realidades e seres, de forma integrada e coerente. Por fim, o último elo dessa corrente, o homem, ser dotado de linguagem e inteligência, de faculdades como a generalização e a abstração, representa a coletividade e a capacidade de agir e produzir, daí que a História se constitui das múltiplas criações que tanto a imaginação quanto a força e o ato nos legaram.

Essa síntese ontológica (um capcioso paradoxo) estruturou-se nos cinco recortes temáticos que analisamos, quais sejam: o mito da criação literária e a metalinguagem; a presença épica; a hétero-referenciação; a autorreflexão biográfica e o diálogo interartístico. Cada uma dessas facetas ajuda-nos a montar um painel dos recursos que, no nosso estudo, possibilitam a apreensão de algumas especificidades da criação literária nas epopeias solhianas, seja demonstrando o vínculo entre vida e obra do autor ou a proeminência das relações entre variados campos artísticos; seja na tessitura de relatos que tratam (mais explícita ou mais implicitamente) da construção e montagem do texto ou que, através de referências a figuras, compõem um catálogo de elementos e categorias; sem nos esquecermos, evidentemente, dos traços que conferem epicidade aos poemas, haja vista o reconhecimento deles como épicos.

Chegando ao final da nossa empreitada analítica, restam-nos algumas considerações. Os versos “Há uma pedra *nel mezzo del cammin*/ sim/ e sobre ela fundei a minha igreja” (SOLHA, 2004, p. 95), “Cabe ao Poeta,/ portanto,/ avançar,/ intrépido,/ na página em branco” (2012, p. 97) e “tudo parte do mesmo cômico, épico, lírico, dramático, risonho,/ claro,/ coletivo,/ erótico,/ herético,/ hermético,/ tristonho/ sonho” (2013, p. 93) são comunicantes entre si, haja vista a tematização do ato de escrever. Esse, o plano da tessitura literária, é o nível elementar dos poemas *corpus* do presente estudo, e é ele que delineia as representações do eu, do mundo e do homem e as relações entre eles. A igreja que se funda sobre a pedra que está no meio do caminho (referência ao verso de Dante, ao de Drummond e à passagem bíblica de Mateus 18, 16, em que Pedro – o primeiro Papa – é outorgado por Cristo como a pedra da Igreja católica) é a mesma Torre que o Poeta ergue ao avançar na página e ao superpor os pisos do Marco, tudo isso partindo do sonho em seus diferentes gêneros e suas formas de expressão.

Destacamos, também, como marca dessa estética épica o fato de a palavra ser a pedra angular, aquela que alinha toda a construção: “Serve para dizer que me fascina as mudanças de canal que me ocorrem na mente quando penso em lua/ rua/ nua/ e/ crua” (SOLHA, 2004, p. 9); “*A Coisa em Si/ você só vê se sente que árvores também são los árboles/ além de neutros the trees./ E que mar é la mer,/ e também/ the sea*” (2012, p. 79) e “**a mesma história/ pobre/ de pássaro,/ que veio do latino passer,/ pardal,/ quando pássaro era – na verdade – avis**” (2013, p. 21). A discussão acerca da linguagem vislumbra uma abordagem tanto do homem quanto do mundo. Na tarefa de nomear os objetos, transformamo-nos em seres que dão a um signo um significante, daí a alteração de significado em “lua”, “rua”, “nua” e “crua”; além disso, há as mudanças de significante para um mesmo signo entre diferentes línguas, como no caso respectivo do português, do francês e do inglês em “árvores”, “los árboles” e “the trees”, e do português, do francês e do inglês em “mar”, “la mer” e “the sea”. Caso parecido é o da gênese e das transformações pelas quais alguns significantes passam, como “pássaro”, que deveria ter declinado do latino “avis”, mas acabou declinando do latino “passer”, que significa “pardal”. Para além do homem e do mundo, essas considerações sobre língua/linguagem, tradução e signo/significante/significado, frequentes nessa tríade, ilustram o elo entre a criação poética que parte do eu e a sua substância, a palavra, pilar de edificação das obras literárias.

E é na direção de uma contemplação ontológica que caminham os três poemas. Não se trata meramente de uma viagem em torno de si mesmo, de um registro confuso do mundo ou de uma tentativa de definição do que seria a humanidade. Sim, tudo se ata ao se espantarem os corvos do trigal, ao se erguer um Marco de megalômanas proporções, ou ao se defender uma

tese acerca do homem. Contudo, ao contrário de uma abordagem reducionista e fragmentada, optou-se por uma visão integradora e conjunta dos fenômenos, sem prescindir de uma abordagem que se sustenta numa voz engajada e revisionista, devido à forma como, hoje, tudo se funde – pelo menos no âmbito textual – e se reconstrói, permitindo novas articulações e novos sentidos mediante a soma dos componentes e também de uma evolução criativa que observa a maleabilidade da arte.

Logo, na propositura da arte contemporânea, a estética não se firma apenas como a crítica do gosto ou do Belo ou do Sublime, ou ainda como a apreensão da forma e do conteúdo de determinado objeto com os julgamentos de valor individuais sobre ele. Faz-se necessária uma leitura baseada numa percepção estética que questione e supere os paradigmas, que refaça as referenciações, que perceba a essência multifacetada da obra. Para se obter a contemplação artística, no caso de livros que apresentam um repertório amplo de elementos e que fazem associações com diversos campos, por exemplo, pode ser necessária – ou imprescindível – a mobilização de conhecimentos prévios ou algum tipo de pesquisa, sob pena de, ao negligenciar algum aspecto, a fruição não ser de todo satisfeita. Aqui, reforçamos a quantidade de vezes que, para elucidarmos algum referente, recorreremos à internet para conhecê-lo e contextualizá-lo. Ademais, uma análise estética que vise à assimilação dos recursos utilizados por um artista que se filia ao viés pós-moderno não pode se esquivar de compreender os diálogos estabelecidos com as outras fontes, bem como de perceber a problematização proposta pelo objeto.

Finalmente, “concentrado como estou na montagem deste texto e apenas ciente deste contexto/ cada frase provindo de outras atividades interiores minhas” (SOLHA, 2004, p. 97), “*el sueño*,/ [...] de unir o desejo – *art du diable* – com *the divine*,/ será,/ finalmente,/ alcançado,/ no espaço fora do tempo,/ extraordinário,/ em que *un variegato universo simbolico confonde il reale e l’immaginario*” (2012, p. 97-8) e “*Ser/ E/ não ser/* são as duas mãos da estrada, o sobe-e-desce da escada,/ o branco-e-preto da listra,/ a mão direita e.../ sinistra” (2013, p. 90). Essas estrofes, por fim, resumem o argumento de cada obra, com o centramento do *Trigal* no eu e na criação literária, o do *Marco* no hiperespaço real e imaginário, e o do *Tractatus* no ser e não ser do homem como sendo sua natureza. As atividades interiores que colaboram na montagem do texto, o sonho de unir o desejo ao divino num universo simbólico e globalizado, e as duas mãos da estrada, as duas cores da listra e as duas mãos são, nesse ínterim, manifestações da proposição épica, reincidentes em toda a narração nos poemas longos solhianos.

Nessas epopeias pós-modernas em que os signos linguísticos são imantados e geram organismos verbais que se erguem em direção à imortalidade através do expansionismo, a

menor parte apenas dá uma ideia do todo que são as obras – pois o todo é um “tudos” tanto no estilo que ultrapassa o tradicional, no ritmo, no vocabulário, nos referentes reunidos quanto nas nuances em que antigo e novo, mito e história, sagrado e profano, erudito e popular, poesia e outras artes, dentre outros pares, tudo é tocado pela vivacidade de um ostensivo desfile – o desfile da humanidade como o viu Brás Cubas durante o seu delírio –, em que o heterogêneo, o globalizado e o fragmentário não cessam de atuar e se interpenetrar, não somente na compleição linguística da obra, mas também pelo intento de, pela escrita, o poeta ser Deus.

Diante desse panorama, o estudo da trilogia metaepopeica, através do desenvolvimento de pontos específicos, mas sem – obviamente – esgotar as possibilidades de análise, espera ter contribuído para a ampliação das abordagens críticas das epopeias pós-modernas. Com efeito, valorizam-se esses textos, uma vez que são expressão do homem diante do mundo e das circunstâncias e esferas que o cercam, sendo uma via de acesso ao conhecimento do estado de coisas atual e fazendo com que estejamos, nas novas sendas épicas, conectados, como o Poeta, à profusão de ditos, de referências e de contextos, num mundo em que o eu e o homem são agentes construtores de histórias enquanto o tempo vive.

Enfim, ao mesmo tempo em que o poeta percebe a “incapacidade/ nossa/ [...] de ver como funciona cada detalhe do nosso dia-a-dia no conjunto/ *sub specie aeternitatis*” (SOLHA, 2004, p. 94), ele responde, do seu ponto de vista, à pergunta “*Por que versos/ se nesse universo,/ dos mais temidos,/ colinas já estão niveladas/ e os vales bem preenchidos?*” (2012, p. 29), mostrando que tanto o já feito quanto o por fazer são rostos da criação, pois sempre há algo a ser dito. O efeito de toda ação é o futuro, daí que “**o tempo roda,/ no eterno retorno que cansa./ Mas,/ no que repete o rastro,/ avança**” (2013, p. 59), então erguem-se colinas sobre vales e continuam as incursões para destrinchar cada detalhe, portanto os versos. E o elo dos elos entre o eu, o mundo e o homem, por mais vil ou santo que nos tomem depois de encerrado o nosso texto que, mesmo sem sabermos ao certo o que fazer – será que você saberia? – está feito, é a obra, é a trilogia, é a poesia!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCIOLY, Marcus. Portulanos. In: *Latinomérica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001. p. 543-590.

_____. *Poética pré-manifesto ou anteprojeto do realismo épico*. Recife: Bagaço, 2005.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, s. d.

ARAÚJO, Marco de. Reflexões sobre a prática artística pós-moderna brasileira. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 261-77.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Obras*. Marid: Aguilar, 1973.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. Waldemar Solha e o descontrole do imaginário. In: *Os desenredos da criação* (livros e autores paraibanos). João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: Filosofia da imaginação criadora*. Tradução de Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BERGEZ, Daniel. A crítica temática. In: _____, Daniel [et al.]. *Métodos críticos para a análise literária*. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 97-141. (Coleção leitura e crítica).

Bíblia Sagrada. Tradução da CNBB. Brasília: Edições CNBB. São Paulo: Editora Canção Nova, s. d.

BONET, Carmelo M. *As fontes da criação literária*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

BOWRA, C. M. Some characteristics of literary epic. In: *From Virgile to Milton*. London: Macmillan & Co. LTD, 1945. p. 1-32.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

BRANDÃO, Fabrício. Pequena sabatina ao artista W. J. Solha. In: *O Nhequano*. Roque Gonzales, RS, ano 3, número 13, maio/junho 2012. p. 6-7.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003. (Coleção Aldus 18).

CHAVES, Xico. Poesia contemporânea/ Em trânsito. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *Poesia: o lugar do contemporâneo: a poesia e as artes visuais, a canção, o ensino, o gênero, a imprensa, a memória, as mídias, o teatro, as tipologias do discurso e a tradução*. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL/UnB: 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GOMBRICH, E. H. *História da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Nanci. No rastro do pós-modernismo. In: _____, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 11-15.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lauro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética IV*. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. (Clássicos 26).

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: História, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IAZZETTA, Fernando. Além da vanguarda musical. In: _____, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 227-45.

JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editora Trotta, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. *O esplendor do caos*. Lisboa: Gradiva, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio Silviano Santiago. 12ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MADELÉNAT, Daniel. *L'epopée*. Paris: Press Univesitaires de France, 1986.

MERCHANT, Paul. Epic in translation. In: BATES, Catherine. *The Cambridge Companion to the Epic*. New York: Cambridge University Press, 2010. p. 246-262.

MESA GANCEDO, Daniel. Les réflexions sur le “poème long” dans l’œuvre d’Octavio Paz. In: NEIVA, Saulo. *Désirs & débris d’épopée au XX^e siècle*. Allemagne: Peter Lang SA, 2009. p. 357-375.

NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia brasileira na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2009. p. 31-32.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*: de como a gente se torna o que a gente é. Porto Alegre: L&PM, 2003.

PESSOA, Fernando. *Antologia de Estética, Teoria e Crítica Literária*. Coordenação e introdução Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, s. d.

POLLMANN, Leo. *La épica en las literaturas románicas: pérdida y cambios*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. 2^a Ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

RALLO, Élisabeth Ravoux. *Métodos de crítica literária*. Tradução Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RAMALHO, Christina. Em torno do épico: outras contribuições teórico-críticas, heroísmo, hibridismo, mito e história. In: SILVA, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 177-324.

_____. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

_____. O sujeito épico em *Trigal com Corvos*, de W. J. Solha. *Graphos*: Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB. Vol. 6, N. 2/1. João Pessoa, 2004. p. 199-212.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 6^a Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SEIDEL, Roberto Henrique. *Do futuro do presente ao presente contínuo*: Modernismo vs. Pós-modernismo. São Paulo: Annablume, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*: numa série de cartas. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4^a Ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

SCHULER, Donaldo. Definições do épico. In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMES, Míriam Barcellos (orgs.). *As formas do épico: da epopeia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Editora Movimento e SBPC, 1992. p. 9-14.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Anazildo V. da. A semiotização épica do discurso. In: _____, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 13-173.

SOLHA, W. J. *Israel Rêmora ou O Sacrifício das Fêmeas*. Rio de Janeiro: Record, 1974.

_____. *Trigal com corvos*. Viseu: Palimage; João Pessoa: Imprell, 2004.

_____. *Marco do Mundo*. João Pessoa: Ideia, 2012.

_____. *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus*. João Pessoa: Ideia, 2013.

SOUZA, Ricardo Timm de. A filosofia e o pós-moderno: algumas questões e sentidos fundamentais. In: GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 85-100.

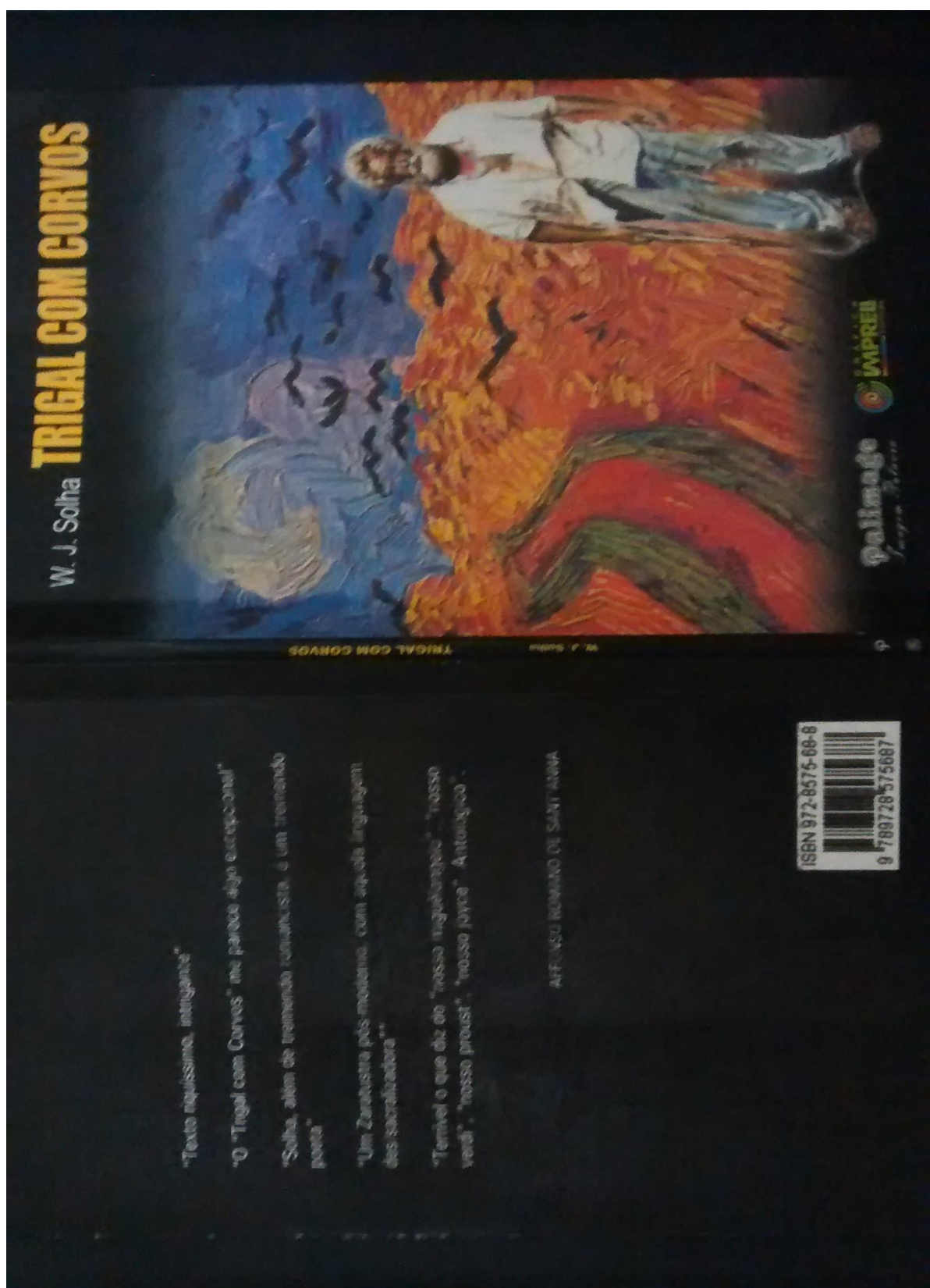
SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

_____. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.

TARNAS, Richard. *A epopeia do pensamento ocidental: para compreender as ideias que moldaram nossa visão de mundo*. Tradução de Beatriz Sidou. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

ANEXOS

(capa e contracapa dos livros)





MARCO DO MUNDO

W.J. SOLHA

MARCO DO MUNDO

W.J. Solha

Li, duas vezes, este formidável Marco do Mundo. Tão formidável que falar sobre ele se torna difícil, pois tratar em prosa o que é tão alta poesia, raia as fronteiras do impossível. Ainda mais: tenta que ir além. Na verdade, só quem pode mesmo tratar de Marco do Mundo é... Marco do Mundo! Nos perdemos e nós encontramos nele como o que ele é: realmente um mundo. História, literatura, textos sacros, tumultos, meditações, lendas, religiões, heresias, pintura, poesia... sobretudo poesia, claro.

Marco do Mundo é poema de raríssima densidade e abrangência.

Ruy Espinheira Filho

ISBN 978-85-7539-687-6
9 788575 396876

ideia

